Prefaţă

Icoana, obiect de cult şi operă de artă, este specifică religiei creştine, şi mai precis, Bisericii ortodoxe. De altfel, numai în Biserica ortodoxă se poate vorbi de un cult al icoanelor. Dacă iudaismul a fost considerat o religie a cuvântului (prin care Dumnezeu a vorbit poporului ales, l-a educat şi 1-a pregătit pentru venirea lui Mesia), iar elenismul o religie a imaginii (religie în care, neexistând o revelaţie supranaturală, cultura cu elementele ei vizuale a prevalat asupra religiei), creştinismul este deodată religie a Cuvântului întrupat şi a imaginii; este deodată cult şi cultură.

Cuvântul prin care Dumnezeu vorbea poporului evreu în Vechiul Testament a venit în istorie şi lumea a văzut slava Lui, „slavă ca a Unuia-născut din Tatăl, plin de har şi de adevăr" (*Ioan,* 1, 14). Mesajul lui Hristos se adresează întregii personalităţi umane. Toate facultăţile persoanei umane sunt căi solicitate spre receptarea mesajului dumnezeiesc. Văzul, auzul, inima, puterea de judecată, toate, concură la receptarea nefragmentară a aceluiaşi adevăr. Apostolii au propovăduit Adevărul (Hristos) pe care 1-au auzit prin cuvânt, l-au văzut cu ochii lor, 1-au atins cu mâinile lor, 1-au contemplat în toată frumuseţea Cuvântului vieţii (*Ioan*, 1, 1 —2).

Ceea ce au auzit şi au văzut, Apostolii au propovăduit, de aceea în mesaju1 pe care creştinismul îl dă lumii, alături de cuvântul auzit şi înţeles stă şi imaginea, chipul Celui care rostea adevărul şi din care iradia puterea tămăduitoare. Spre a prinde adevărul momentului Hristos în istorie, Sfântul Evanghelist Luca, medicu1 şi pictorul, a înfăţişat adevărul „despre faptele deplin adevărate... aşa cum ni le-au lăsat cei ce le-au văzut de la început" (*Luca*, 1, 1—2) scriind Evanghelia şi

zugrăvind chipurile Mântuitorului Hristos şi al Sfintei Sale Maici. Evanghelistului Luca i se atribuie şase sute de icoane, care constituie modelele după care au fost reproduse în tradiţia creştină icoanele Mântuitorului si ale Sfintei Sale Maici. Iată pentru ce icoana este nedespărţită de cuvânt în procesul de transmitere a Revelaţiei. Primind mesajul creştin în felul acesta, oamenii primesc până la sfârşitul veacurilor nu numai cuvântul, ci şi faţa omenească a Celui care a rostit cuvântul, şi prin ea, „chipul" cel nevăzut al Dumnezeirii, izvor al tuturor chipurilor omeneşti, deci şi al chipului naturii umane asumate de Fiul lui Dumnezeu. Prin icoană creştinismul poate privi spre Absolut cu ochii luminaţi de credinţă şi har.

Icoana nu este, aşadar, o apariţie târzie în tradiţia creştină, ci, din punct de vedere istoric, ea are începutul în epoca apostolică. Spre sfârşitu1 perioadei, iconoclaste, patriarhul Nikifor al Constantinopolului avea să scrie în acest sens, următoarele: „a zugrăvi şi a vedea în icoană pe Hristos nu a început cu noi, nici, cu generaţia noastră, nici nu este vreo nouă născocire. Pictarea icoanelor are autoritatea timpului, ea se distinge prin vechime, este de aceeaşi vârstă cu propovăduirea evanghelică... Aceste sfinte icoane au apărut de la început împreună cu credinţa şi au înflorit împreună cu ea. Ele sunt o lucrare a apostolilor, care este pecetluită de părinţi... Ei au descris faptele minunate înfăţişându-le nu numai în cărţi, ci şi în imagini. Prin urmare, cel ce primeşte cele scrise, va primi în mod necesar şi reprezentarea... căci ceea ce adesea mintea nu a prins din auzirea cuvintelor, prinzându-le vederea, le-a explicat mai clar." (Adv. Epiph. la *I Pitra, Spicil. Solesmense,* P. G. 100, t. IV, 313—314).

Icoana este un chip, o reprezentare, dar nu orice chip şi nu orice reprezentare, ci un chip reprodus după criterii precise, impuse nu numai de regulile artei, şi ale culturii, ci, mai ales, de doctrina bisericii. Acesta este motivul pentru care nu orice pictură cu subiect religios poate fi sfinţită şi, prin urmare, poate deveni icoană. Nu poate fi icoană nici acea pictură religioasă în care pictorul caută să se exprime mai întâi pe

sine. Pictorul de icoane, după cum arată şi autorul acestei cărţi, nu caută să se exprime pe sine în icoană, ci învăţătura Bisericii.

Două sunt raţiunile profunde pe care se fundamentează icoana ca obiect de cult: Întruparea Logosului dumnezeiesc şi nevoia de concret a omului. Prin Întrupare, materia a devenit mijloc prin care se poate exprima Dumnezeu, iar omul simte nevoia receptării mesajului lui Dumnezeu cu toată fiinţa lui, prin toate căile de acces ale lumii exterioare către adâncul fiinţei Sale. Prin limbajul culorii, prin icoană, deci, ni se descoperă altfel, dar nu diferit, ceea ce se exprimă prin cuvânt. De aceea icoana nu poate lipsi din misiunea sfântă a Bisericii. Chiar denominaţiunile neoprotestante (care resping cultul icoanelor) se servesc de o serie de reprezentări care le sugerează pe cele vestite prin cuvânt. Toate acestea dovedesc nevoia omului de instruire prin imagine, estompată de mişcările sectare, iar imaginile caricaturale şi de prost-gust ale materialelor propagandistice sectare dovedesc pe de o parte că predispoziţia omului de a vedea chipul celui căruia i se adresează a fost deviată, neputând fi însă anihilată, şi, pe de altă parte, că acea tendinţă firească a omului a pierdut orientarea dată de Biserică. De la îndrumarea Bisericii s-au sustras şi o parte din actualii „făuritori” de „icoane”, dar şi mulţi dintre creştinii obişnuiţi. Primii, de cele mai multe ori nu mai respectă tehnica şi disciplina pictării unei icoane, ceilalţi reduc icoana la nivelul unui obiect istoric (eventual valoros pentru vechimea lui, nu pentru ceea ce el reprezintă), la nivelul unui obiect aducător de noroc şi în cel mai fericit caz, la nivelul unei opere de artă, demn de un colţ al casei sau de vreun muzeu.

Toate sunt reducţiuni şi profanări ale icoanei, toţi uitând că prin sfinţire, o reprezentare religioasă realizată dacă se respectă disciplina statornicită de Biserică, depăşeşte sfera artei, devenind un obiect de cult, un simbol, adică o punte care uneşte lumea văzută cu cea nevăzută, o „Fereastră spre

Absolut”, aşa cum îşi intitulează Michel Quenot lucrarea de faţă.

Autorul cărţii care vede lumina tiparului şi la noi, unul din puţini buni cunoscători ai icoanei, este profesor în Elveţia şi a descoperit Ortodoxia contemplând icoanele. Înţelegând atât tehnica realizării, cât şi teologia icoanei, el ne-a oferit o sinteză de cea mai bună calitate a ceea ce reprezintă şi semnifică icoana. Nu numai cunoscător al icoanei, dar şi sensibil la mesajul ei, Michel Quenot ne prezintă motivaţia teologică a icoanei, istoria cultului icoanelor şi perturbările constatate de-a lungul secolelor, tehnica realizării icoanei, dar şi câteva icoane, învăţându-ne să descifrăm mesajul acestora. Într-o manieră concisă, într-un stil simplu şi direct, uneori tranşant, dar întotdeauna onest, autorul nu numai că ne relatează despre icoană, dar fiind el însuşi un om evlavios, ne introduce în taina contemplării lui Dumnezeu prin frumuseţea sacră.

Cartea *Icoana. Fereastră spre Absolut* este totodată o mărturisire de credinţă prin intermediul artei sacre.

Pr. dr. Vasile Răducă

Introducere

Icoana este la modă. şi, la prima vedere nu este nimic surprinzător, într-o civilizaţie în care imaginea este stăpână. Foarte căutată în lumea culturii, ea dă loc la numeroase expoziţii, iar colecţiile particulare s-au înmulţit de-a lungul ultimelor decenii. Această predilecţie ridică motivări uneori opuse, dovada în acest sens constituind-o interesul pe care-l arată pentru icoană, atât credincioşii, cât şi necredincioşii. Unii dintre aceştia din urmă văd în icoană o operă de artă pe care o apreciază pentru înalta ei valoare estetică. Alţii găsesc în icoană o savoare exotică sau simt o irezistibilă atracţie pentru icoană, cu toate că nu-şi explică de unde provine ea. Cât despre credincioşi, trebuie desigur, menţionaţi cei pe care Ortodoxia îi fascinează şi care recunosc în icoană locul unde se întâlnesc în aceeaşi înrudire spirituală. Majoritatea creştinilor din Occident însă nu cunosc bogăţia icoanei, fiind uneori prea marcaţi de un iconoclasm (acţiunea de distrugere a icoanelor) ce renaşte mereu, sau de ilustraţii pioase, din care sacrul este totuşi absent. Un semn important este faptul că din ce în ce mai mulţi tineri doresc să cunoască mai bine icoana. Ar fi naiv să nu vedem în aceasta decât o admiraţie trecătoare. Nu este, oare, o chemare a inimii perceperea confuză a unui adevăr. Pentru că, înainte de a fi frumoasă, icoana trebuie să fie adevărată, şi aceasta, cu atât mai mult cu cât imaginea atinge inima înainte de a atinge inteligenţa. Astăzi, când chipul uman este atât de brutalizat, când discriminarea rasială persistă, când atâţia oameni suferă de lipsa comunicării adevărate, chipurile acestea strălucind cu o lumină venită din altă parte ne uimesc şi ni se adresează. Ele vorbesc despre Dumnezeu, dar şi despre oameni.

Extrem de vast în timp şi în spaţiu, subiectul depăşeşte cadrul unui studiu atât de restrâns ca acesta. Intenţia noastră este de a oferi celor pe care-i interesează icoana, fără să o

cunoască totuşi, câteva chei de lectură care vor permite o înţelegere a esenţialului. Pornind de la un scurt istoric al iconografiei creştine, delimităm domeniul religios pe care se construieşte icoana, înainte ortodoxă. Scoaterea în evidenţă a ceea ce înseamnă icoana pune o confruntare cu arta religioasă din Occident, dar totodată, şi o analiză detaliată a culorilor şi a legăturilor dintre cuvânt şi vedere. Analiza câtorva icoane duce în cele din urmă în mod logic la o încercare de reflecţie teologică.

Iubirea pentru frumuseţe *(filocalia,* în greceşte) ne satisface şi ne umple de bucurie. Această frumuseţe ţâşneşte din privirea lui Dumnezeu care pătrunde lumea cu energiile dumnezeieşti. Numai în E1 ne este dat să descoperim frumuseţea tuturor lucrurilor. Trebuie să coborâm în liniştea şi singurătatea propriei inimi, pentru a asculta vibrând inima lumii transfigurată.

Dedicată bărbaţilor şi femeilor care sunt în căutarea acestei frumuseţi — dar oare, nu suntem toţi prin natura noastră ?— lucrarea de faţă vorbeşte despre un„umanism autentic, vizualizat”. Oare, nu vorbeşte fiecare icoană despre un Dumnezeu făcut Om pentru ca omul să poată deveni Dumnezeu?

A reduce icoana la nivelul unei opere de artă înseamnă a o goli de funcţia ei primordială. „Teologie în imagine”, ea anunţă prin culori şi face prezent ceea ce Evanghelia proclamă prin cuvânt. Icoana este, aşadar, unul din aspectele Revelaţiei divine şi ale comuniunii noastre cu Dumnezeu. Credincioşii ortodocşi adunaţi într-o biserică pentru liturghie stabilesc legătura cu Biserica cerească prin intermediul icoanelor şi rugăciunilor liturgice.

În lucrarea sa magistrală, *Ortodoxia* prestigiosul teolog Serge Bulgakov subliniază că „fiecare ramură istorică a creştinismului universa1 a primit un dar deosebit care-i este specific: catolicismul a primit darul organizării şi al autorităţii, protestantismul a primit darul moral al onestităţii intelectului

şi vieţii; popoarelor ortodoxe, şi mai ales celor din Bizanţ şi din Rusia le-a fost dat să vadă frumuseţea lumii duhovniceşti”.

Dar, icoana exprimă Ortodoxia. Ca şi Cuvântul, ea transmite Tradiţia Bisericii, de unde necesitatea de a defini ceea ce este.

Termenul „icoană” poate fi uzurpat şi a şi fost adesea începând cu secolul al XVIII-lea şi mai ales în zilele noastre, cu toate că asistăm la o renaştere promiţătoare. Dar există şi deşeuri şi trebuie să ştii să le descoperi. Mai mult, mentalitatea noastră occidentală tinde să o reducă la nivelul unui tablou religios — în sensu1 romano-catolic — ceea ce ea, de fapt, nu este. O asemenea confuzie implică însăşi negarea specificităţii ei.

Subiectul reprezintă în sine o lume. Invenţie bizantină, icoana a fost creată în secolul a1 V-lea. Imperiul Roman de Răsărit cade în 1453. Cu popoarele balcanice şi slave, istoria icoanei traversează cu paşi mari spaţiul şi timpul.

Desigur, icoana este strâns legată de evoluţia curentelor de gândire care traversează creştinătatea. Arta catacombelor oferă numeroase exemple în acest sens. Iconoclasmul, hristologia (doctrina despre Hristos) pnevmatologia (doctrina despre Duhul Sfânt), toate, se regăsesc răsfrânte în icoana supusă *canoanelor,* care sunt un fel de bariere impuse de Biserică în funcţie de o teologie.

Dacă arta exprimă o concepţie despre lume, ea este înainte de toate limbaj, şi, ca atare, elaborat. Ca să-1 înţelegi, se cere cunoaşterea vocabularului şi a sintaxei. Mai mult decât o operă de artă, icoana face apel la arta care permite trecerea de la vizibil la invizibil. Structurile ei, foarte rafinate merg în această direcţie. A ignora aceste structuri, înseamnă a te priva de elemente esenţiale necesare lecturii. Înţelegerea deplină a icoanei necesită, într-adevăr, o înţelegere a ansamblului.

Nici numai estetică, nici numai spirituală, frumuseţea icoanei este interioară şi îşi are izvorul în arhetipul (modelul) ei. Desigur, această frumuseţe scapă simplului estetician, căci descoperirea esenţei profunde a icoanei solicită celui care o

contemplă iluminare interioară. E1 trebuie să primească Lumina care este Dumnezeu însuşi *(Ioan* 1, 9, şi 8, 12) pentru ca privirea curăţită de patimi să perceapă lumina taborică transfigurând materia.

V-am ruga să ne permiteţi să prefaţăm paginile care urmează de rugăciunea pe care o rosteşte pictorul de icoane înainte de a-şi începe lucrarea:**„Tu, Doamne Dumnezeule, Stăpâne a toate, luminează şi îndreptează sufletul, inima şi mintea robului Tău; călăuzeşte-mi mâinile ca să pot înfăţişa cum se cuvine şi în mod desăvârşit chipul Tău, al Sfintei Tale Maici şi pe cele ale tuturor sfinţilor pentru slava, bucuria şi înfrumuseţarea Sfintei Tale Biserici !”**

Capitolul I

Temeiuri

1. Originea şi dezvoltarea icoanei

Preliminarii

A scrie o istorie a icoanei depăşeşte cadrul acestui text succint. Această pictură, menită a fi venerată pare să fie creată în prima jumătate a secolului al V-lea. Ocazia o constituie aducerea la Constantinopol a portretului Sfintei Fecioare cu Pruncul (Odighitria), atribuită Sfântului Luca. Fie că acesta a pictat sau nu una sau mai multe icoane ale Sfintei Fecioare, e1 este singurul evanghelist care a dat atâtea detalii despre ea. Considerat, pe drept sau pe nedrept, ca fiind primul pictor de icoane, el ne-a transmis, fără nici un dubiu, prima icoană verbală, schiţându-i un fel de portret interior.

Această artă plămădită de teologie se îmbogăţeşte de-a lungul secolelor, pornind din catacombe, dincolo de sinoade şi de iconoclasmul purificator, atrăgând cu sine Părinţi eminenţi ai Bisericii, cum ar fi Sf. Vasile, Sf. Ioan Damaschinul, Sf. Teodor Studitul şi atâţia alţii. Ieşită dintr-o cultură nouă (Bizanţul), care se menţine mai bine de un mileniu (330—1453), icoana este într-un anume fel rezultatul unei sinteze a culturilor elină, romană şi creştină. Însăşi arta romană profită de această influenţă bizantină şi, dacă ţările slave nu pot fi reduse la Bizanţ prin cultura lor, e totuşi adevărat că arta lor nu ar fi cunoscut aceeaşi dezvoltare armonioasă fără această influenţă determinantă. Acelaşi duh şi aceeaşi tehnică răspândită mult dincolo de hotarele imperiului ne îndreptăţesc să vorbim de unitatea bizantină, recunoscând în acelaşi timp şi contribuţii specifice fiecărei naţiuni.

Înainte de a ajunge la arta propriu-zisă a primilor creştini, o analiză retrospectivă ne permite să înţelegem mai bine evoluţia ei.

Lumea ebraică

Refuzarea de către iudaism a oricărei reprezentări a divinităţii se explică prin legea transmisă lui Moise *(Ieşirea* 25,cu 18—22). Heruvimii de pe chivotul Legii nu constituie nici o încălcare a Legii, fiind modelaţi potrivit voinţei lui Dumnezeu *(Ieşirea* 25, 15*).* Cu toată teama de a nu recădea în idolatrie, există totuşi o mare toleranţă.

Frescele din secolul al III-lea, care împodobeau zidurile unei sinagogi din Dura-Europos, un mic oraş de pe malul occidental al Eufratului, reprezintă o mărturie fundamentală în acest sens. Se pare că aici este vorba despre cel mai vechi şi cel mai mare ansamblu de fresce consacrate unor teme din Vechiul Testament. Dar aici nu apare nici o urmă picturală a divinităţii**,** decât templul şi chivotul Legii, care-i transmit prezenţa. Aşadar, dacă uneori, pe drept cuvânt, se stabilesc legături strânse între cultul de la sinagogă şi cel creştin, orice demers asemănător la nivel de iconografie cere o prudenţă deosebită.

Grecii

La greci, a-i privi pe zei înseamnă să înnebuneşti sau să orbeşti. Cultul statuilor este criticat de filosofi. Cuvîntul *eikon* (chip, icoană) se situează într-adevăr, din punct de vedere etimologic, foarte aproape de *eidolon* (idol).

Romanii

În timp ce la greci portretul suveranului este adorat de cetăţeni, imitatorii lor, romanii, desfăşoară, la rândul lor, o tradiţie interesantă pentru cercetarea noastră. Difuzat la hotarele imperiului, portretul împăratului capătă valoare juridică, adică este echivalent cu însăşi prezenţa acestuia. Orice act semnat în faţa acestui portret are aceeaşi validitate ca o semnătură dată faţa împăratului însuşi. De ce să ne mirăm

atunci că într-un atare context creştinii exploatează stilul ambiant? Diferă numai Duhul.

Catacombele şi primii creştini

Catacombele marchează naşterea artei creştine. Aceasta artă apare chiar în momentul când expresionismul înlocuieşte o artă menită să redea formele şi volumul trupului omenesc. Căutarea unei noi expresii a mişcărilor sufletului în pictură se potriveşte perfect primilor artişti creştini. Cît priveşte catacombele, să nu uităm că este vorba, înainte de toate, de cimitire subterane în care oamenii mergeau să-şi cinstească morţii.

Religie interzisă, creştinismul cere atunci de la adepţii săi un greu tribut pentru credinţa lor, de unde tematica imaginilor referitoare la martiri, iar din Vechiul Testament, la intervenţia lui Dumnezeu în favoarea poporului ales: Noe, Avraam, Faraonul Egiptului, Moise lovind cu toiagul stânca din care ţâşneşte apă etc. Adesea se întâlneşte scena veterotestamentară a celor trei tineri în cuptorul cel de foc şi a lui Daniel eliberând-o pe Suzana acuzată de desfrâu de către bătrânii desfrânaţi. Artiştii creştini utilizează, de asemenea, din belşug sursele portretisticii păgâne a timpului lor. Filosofii se bucură de o înaltă consideraţie. Numeroase lucrări îi arată pe înţelepţi aşezaţi în semicerc (scenă regăsită în icoana Cincizecimii unde Apostolii sunt aşezaţi astfel), sau un filosof singur predând. Creştinismul îşi însuşeşte foarte repede aceste modele, pe care le modifică. Nu deţine el, oare, înţelepciunea avându-1 în frunte pe Hristos, care dintr-o dată devine filosoful suprem? Subiect predilect pentru Orient, înţelepciunea va fi omagiată prin Aghia Sophia (în greceşte Sfânta Înţelepciune), biserică din Constantinopol, ridicată de Iustinian II în 537 şi care a fost sufletul creştinătăţii orientale, până când turcii au transformat-o în moschee după cucerirea oraşului în anul 1453.

Simbolurile păgâne preluate de creştini şi transformate sunt numeroase. Astfel, anotimpurile vestesc învierea, o corabie vesteşte belşugul şi, dincolo de ea, Biserica. Păunul, porumbelul, palmierul şi grădina ne trimit cu gândul la rai.

Dar creştinii nu se mulţumesc doar să schimbe sensurile simbolurilor existente, ei inventează noi simboluri, mai ales din secolul al II-lea. Închinarea magilor trimite la convertirea păgânilor la credinţă, înmulţirea pâinilor, la Cina cea de taină, viţa de vie trimite la taina vieţii divine la cei botezaţi, şi aşa mai departe.

Nu trebuie să ne înşelăm, această artă se vrea didactică. ,Păstrând esenţialul, artiştii creştini urmăresc să întreţină prin artă şi să susţină credinţa neofiţilor. Acest limbaj simbolic permite să se exprime ceea ce nu poate fi exprimat în mod direct. Într-o lume păgână şi ostilă, el devine un fel de cod secret revelat catehumenilor puţin câte puţin. De teama persecuţiilor profanărilor, primele trei secole prezintă cel mai adesea crucea reprezentată printr-o ancoră, printr-un trident sau pur şi simplu prin monograma grecească a lui Hristos . Foarte răspândit în secolul al II-lea, peştele reprezintă simbolul cel mai important. Semn al fecundităţii în antichitate, apoi al erotismului în lumea romană, el devine formula condensată a Crezului. Compus din cinci litere, cuvântul grec IHTIS (peşte) scoate în evidentă formula: Iisus Hristos Theou Uios Sotir", care se traduce cu expresia „Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu Mântuitorul".

Nu este nimic surprinzător în faptul că acest simbol se găseşte pretutindeni, lucru despre care ne relatează Clement Alexandrinul (mort înainte de anul 215): Peceţile noastre trebuie să fie împodobite cu un porumbel, sau cu un peşte, sau cu o corabie cu pânzele sus, sau cu o liră, precum a făcut Policarp, sau cu o ancoră... ***(Pedagogul*** 111, ***59,*** **2).**

Unitatea tematică şi stilistică a simbolismului creştin din acea epocă poate să ne mire. Ea nu face decât să sublinieze strânsele raporturi existente între Bisericile locale din Italia, Africa de Nord, Spania şi Asia Mică.

Victoria creştinismului

Atribuită Dumnezeului creştinilor, victoria repurtată de Constantin cel Mare asupra lui Maxenţiu în 312 permite creştinismului, avansat din 313 la rangul de religie de stat, să înainteze pe scena lumii. Arta creştină ieşită din catacombe, ia locul temelor de inspiraţie păgână. Să ne gîndim la răsturnarea produsă! Creştinii îşi recuperează bunurile confiscate. Solicitaţi de aici înainte, artiştii lucrează, pentru noua religie, fără să se ascundă. Pentru întărirea credincioşilor şi pentru convertirea celorlalţi, nu numai artele decorative şi arhitectura, dar mai cu seamă pictura au depus un efort deosebit. Convertirea împăraţilor la creştinism aduce după sine o mulţime de noi convertiţi. Constantin cel Mare, imitat în acest sens de mulţi mecenaţi porunceşte ridicarea unor noi biserici împodobite în mod deosebit. Adesea vizitatorii dobândesc în aceste biserici moaşte sau obiecte care au venit în contact cu trupurile sfinţilor, încât permisiunea pe care Biserica o dă spre sfârşitu1 secolului al IV-lea de a se făuri portrete pentru a fi utilizate în cult nu face altceva decât să confirme o practică larg răspândită. Aceste portrete permiteau, desigur, să se întreţină amintirea celor pe care ele le reprezentau şi să-i venereze, în ciuda puternicelor opoziţii ale episcopilor teologi.

Inaugurat în anul 330, Constantinopolul, noua capitală imperială are să devină de-a lungul secolelor cetatea minunată, care îmbina viaţa profană cotidiană cu sacrul. Prestigiului împăratului roman de la Constantinopol îi corespunde în secolu1 al IV-lea o nouă reprezentare a lui Hristos, nu numai ca filosof sau învăţător, dar şi ca erou juvenil, fără barbă pătruns de blândeţe, sau ca stăpân ce tronează ca un împărat. Trebuie să recunoaştem că declararea lui Hristos, drept stăpân al universului creştin, şi a împăratului ca reprezentant al său pe pământ stabileşte o legătură profundă între Biserică şi Stat,

legătură care n-a fost lipsită de neajunsuri. De aici înainte împăratul se impune fără dificultate ca stăpân absolut faţă de supuşii săi şi statele vecine.
În ce-i priveşte pe episcopi, aceştia sunt în măsură să promoveze reprezentări ale lui Hristos, apte să li se dedice acelaşi cult ca portretelor împăratului.

Un exemplu elocvent a1 acestui cult îl constituie sărbătoarea inaugurării Constantinopolului, când poporul îngenunchea în faţa chipului împăratului purtat în mod solemn pe străzi. Moştenire păgână: se înţelege că împăratul de curând câştigat de partea creştinismului, dar a cărui convertire definitivă nu va avea însă loc decât pe patul de moarte, nu dorea să renunţe dintr-odată la o atare cinste. Foarte încet va avea loc un transfer al ei spre persoana lui Hristos.

Justinian I

Răscruce strategică între Orient şi Occident, Bizanţul profită de numeroasele contribuţii ale culturilor vecine în crearea artei sale fundamental creştină, produs al unei vaste sinteze. Existent, după cum am spus, încă din prima jumătate a secolului al V-lea, portretul sacru există ca atare din vremea lui Justinian I (527—565), ultimul mare împărat roman. Sub domnia acestuia, perioadă numită şi ,,vârsta de aur", lumea bizantină îşi pregăteşte forma definitivă, foarte deosebită de universul roman. Imperiul său cuprinde aproape tot bazinul mediteranean şi are scopul mărturisit de a realiza unitatea politică şi religioasă a acestuia. Sfânta Sofia şi celelalte Biserici din Constantinopol, Ierusalim, Ravenna şi din alte părţi, dovedesc geniul şi spiritualitatea intensă a epocii. După Egon Sendler, portretul sacru primeşte armonia, ritmul şi graţia din Alexandria şi din oraşele greceşti. Din Orient, Justinian I din Ierusalim şi din Antiohia provin frontalitatea, realismul trăsăturilor, totuşi fără naturalismul puţin greoi.

Practica de a scrie numele personajului reprezentat este preluată de creştini din tradiţia păgână .

Egiptul

Pornind de aici, este interesant să comparăm portretele funerare egiptene din secolul al III-lea pictate în encaustică (procedeu de pictură, la vechii greci, în care culorile erau diluate în ceară) cu acele icoane foarte vechi din secolele al VI-lea şi al VII-lea de la Mănăstirea Sfânta Ecaterina de la Muntele Sinai, care prezintă acelaşi procedeu.

Fixat deasupra capului mumiei, portretul defunctului, uneori completat cu inscripţii, servea pentru identificarea acestuia. Există dovada că aceste efigii, descoperite în cea mai mare parte la Fayoum, erau realizate pe când persoana respectivă era în viaţă şi că ele erau păstrate în casă, în amintirea ei. Copţii, care susţin că au fost convertiţi de Sfântul Marcu, în jurul anului 70 d. Hr., au adoptat în chip firesc obiceiul local şi puneau tăbliţe de acest fel în mormântul pustnicilor şi martirilor lor. Una dintre cele mai vechi icoane, cea a lui Hristos care îl ocroteşte pe Ava Mena, stareţul unei mănăstriri, ne oferă un exemplu minunat în acest sens.

Icoana cea nefăcută de mână

Pe lângă moştenirea romană şi egipteană, icoana ţine de o altă tradiţie de primă importanţă pentru evoluţia ei viitoare. Este vorba de *icoana cea nefăcută de mână,* trimisă de Mântuitorul Hristos lui Abgar, regele Edesei. Legenda povesteşte că regele fiind lepros, dorea să-1 vadă pe Iisus şi să stea de vorbă cu E1. I-a trimis o mică delegaţie formată din oameni de la curte care 1-a întâlnit, pe cînd Iisus predica oamenilor în Palestina. Iisus ştia că patimile Sale se apropiau şi că nu putea să dea curs dorinţei regelui. În schimb, el şi-a şters faţa cu un ştergar şi chipul Lui s-a imprimat în mod

minunat pe acest ştergar pe care 1-a trimis Iui Abgar. În felul acesta a luat fiinţă prima icoană, izvor şi bază a tuturor icoanelor. Trebuie să reţinem că istoria cu bucata de pânză a Veronicăi pe care Iisus şi-ar fi imprimat chipul, prezintă un paralelism evident cu istoria chipului trimis lui Abgar. Cuvântul Veronica, de altfel, nu înseamnă el, oare, „icoană adevărată”?

Metode rafinate de investigaţie au permis să se scoată în evidenţă trăsăturile imaginii de pe faimosul giulgiu de la Torino, a cărui taină nu este deloc rezolvată prin cercetările recente de datare făcute cu Carbon 14. Trebuie să constatăm că o asemănare profundă şi de necontestat leagă chipul de pe giulgiul de la Torino de icoana cea nefăcută de mână. Coincidenţă stranie şi minunată!

Actele sinodului Quinisext din 691-692 (Regula 82, Mansi
XI, col. 960) constituie prima menţiune oficială referitoare la icoană şi la importanţa ei pentru epoca respectivă. În acel text se cere artiştilor să nu-l mai reprezinte pe Hristos în mod simbolic prin Mielul antic, ci să înfăţişeze aspectul său omenesc, întruparea Sa prin care E1 a eliberat lumea.

Utilizarea termenului „icoana se potriveşte cel mai bine din momentul în care chipul sfânt devine obiect de cult în întreaga Biserică. La începutul secolului al VIII-lea s-a ajuns la o exagerare: uneori evlavia friza superstiţia în aşa măsură, încât icoana unui sfânt trecut în viaţa de dincolo putea să fi socotită naş unui nou botezat. La Constantinopol, unii credincioşi ajungeau până acolo încât puneau pâinea euharistică pe o icoană înainte de a o consuma, obicei condamnat cu asprime.

Iconoclasmul

Opoziţia fată de cultul icoanei, până atunci sporadică, dar exacerbată de iconoclasmul evreilor şi al numeroşilor arabi musulmani din provinciile orientale, ale imperiului roman, în

secolul al VIII-lea, întâlneşte cutremurul stârnit de împăratul bizantin Leon al III-lea Isaurul. Ridicându-se împotriva reprezentării lui Hristos şi a sfinţilor, acesta consideră că asemenea reproduceri nu pot constitui obiect de venerare. Trebuie recunoscut faptul că numeroase motive de ordin economic politic nemărturisite au influenţat din culise, această criză cu consecinţe inestimabile.

Criza iconoclasmului ajunge Ia apogeu spre anul 730, iar sinodul de la Hiera (754), localitate din apropierea Constantinopolului, merge pe linia unei interdicţii, negând că taina lui Hristos cuprinde natura divină şi natura umană, adică iubirea ipostatică. După sinodalii de la Hiera, dumnezeirea soarbe natura umană.

În ciuda excomunicării iconoclaştilor de către papa Grigore al III-lea şi sinodul de la Roma din 731, condamnarea cultului icoanelor se soldează cu distrugeri masive de icoane răpite din biserici şi din locuinţele particulare. Iconofilii neîmpăcaţi, între care călugării, sunt socotiţi eretici, arestaţi şi torturaţi. Mănăstirile lor sunt jefuite, pământurile şi bunurile lor, confiscate.

Un călugăr, pe nume Nicodim, a fost dus într-o zi în faţa împăratului care i-a spus rânjind: „Nu vezi, călugăr prost, că oricine poate să calce pe chipul lui Iisus Hristos fără să necinstească persoana Sa?” Îndată, călugărul a aruncat pe jos o monedă cu chipul împăratului şi a răspuns: „Îmi este, aşa dar, îngăduit calc pe această monedă fără să vă dezonorez!” Cei de faţă l-au împiedicat să facă aşa ceva; au pus mâna pe el şi 1-au ucis pentru că a dispreţuit chipul împăratului.

Această nouă erezie şi jignirile de tot felul ale puterii imperiale la adresa populaţiilor iconofile din provinciile italiene accelerează declinul imperiului şi conţin în germene desprinderea definitivă de Bizanţ.

Sinodul a1 II-lea de la Niceea din 787 (cel de-a1 şaptelea sinod ecumenic, ce le ratifică pe cele patru precedente) se dovedeşte hotărâtor. Iconofilii suportă aici atacurile îndârjite ale iconoclaştilor şi apără cultul icoanelor cu toate

argumentele logice posibile. Victoria lor se soldează cu reintroducerea cultului icoanelor, care provoacă o ultimă pâlpâire de violenţă la începutul secolului al IX-lea (8 1 3-842), mai ales sub Leon al V-lea Armeanul. Dar lumea monahală rezistă până victoria finală din 843, care vede izbânda Ortodoxiei (dreptei credinţe) asupra tuturor ereziilor. Ziua de 11 martie este instituită într-adevăr drept sărbătoare a Ortodoxiei, celebrându-se până astăzi în prima duminică din Postul Mare.

Nu trebuie, deci, să ne mire faptul că nu mai avem decât puţine icoane anterioare acestei perioade iconoclaste. Cele mai vechi datează din secolele al VI-lea şi al VII-lea şi provin regiuni foarte îndepărtate de Constantinopol: mănăstirile greceşti şi copte din Egipt, mănăstirea Sfânta Ecaterina din Sinai, Roma Georgia creştinată din secolul a1 IV-lea.

În concluzie, nu este oare interesant să semnalăm că icoana este miza celei mai profunde crize care a avut loc în sânul Bisericii Orientale? Din nefericire, Occidentul nu a înţeles niciodată foarte bine adevărata dimensiune a acestui scandal care amplifică îndepărtarea Bi sericii Romei, îndepărtare căreia schisma din 1054 nu face decât să-i pună punctul final. În definitiv icoana face loc unei dezbateri teologice profunde, care are drept centru întruparea Fiului lui Dumnezeu, cheie de boltă a creştinismului.

Repere pentru o istorie a icoanei după anul 843

După anul 843, Capadocia constituie, fără îndoială, cel mai important centru al artei sacre. În valea râului Gorema, centru de viaţă monahală dezvoltat de Sfântul Vasile în secolul al IV au apărut sute de biserici săpate în gresia unui relief cu forme selenare. Redescoperite la începutul secolului XX, ele reprezintă o mare varietate de teme şi stiluri. Se pare că, în majoritatea lor bisericile datează din secolele al XI-lea şi al XII-lea. Această perioadă vădeşte o viaţă intensă în Bizanţ, care se

traduce prin înflorirea artei şi a teologiei. Invazia cruciaţilor, provocată de veneţieni în 1204 şi jefuirea Constantinopolului, distrug
forţa morală şi materială a imperiului. Mulţi pictori se exilează trecând prin Orient, în Occident şi în Balcani.

După 1054, în Italia îşi face apariţia o schimbare progresivă în utilizarea icoanei, cu toate că influenţa bizantină rămâne foarte puternică până la sfârşitu1 secolului al XIII-lea. Căderea Constantinopolului în 1453 şi invadarea Balcanilor de către turci, care transformă cele mai frumoase biserici în moschei, marchează sfârşitul unei epoci prestigioase care coincide pentru Rusia cu eliberarea definitivă de subjugu1 tătarilor, cauză a atâtor suferinţe cumplite. Convertită la creştinism în secolul al X-lea, Rusia reia, în chip firesc, ştafeta defunctului Bizanţ. Se cuvine să precizăm că patriarhul Fotie, promotor neobosit al evanghelizării slavilor, cinstea icoanele în mod deosebit. De aici, răspândirea lor rapidă, după se poate vedea din atelierele ruso-bizantine descoperite, existente încă de la sfârşitu1 secolului a1 X-lea. Cu sprijinul artiştilor bizantini, între care Teofan Grecul (secolu1 al XIV-lea), Rusia îşi dezvoltă foarte repede propriul său limbaj iconografic. Călugăr dotat cu o inteligenţă şi o spiritualitate ieşită din comun, Andrei Rubliov (1360 sau 1370—1430), canonizat de Biserica Ortodoxă Rusă în 1988, şi care poate fi considerat fără îndoială, cel mai mare pictor rus, deschide calea picturii independente. Influenţat pe plan artistic de maestrul Teofan, care mărturisea că încerca să traducă în pictura sa ,,frumuseţea duhovnicească pe care o întrezăreau ochii săi duhovniceşti", el devine şi ucenicul devotat al vestitului şi veneratului Sfânt Serghei de Radonej, a cărui înrâurire asupra ei şi a Bisericii Ruse au fost de nepreţuit.

Icoana Sfintei Treimi, expusă astăzi la Galeriile Tretiakov din Moscova şi care îi este atribuită lui Rubliov, constituie, prin excelenţă, o bijuterie. Fineţea liniilor şi a culorilor exprimă nu numai o intensă frumuseţe spirituală, dar redă ceea ce nu pot să traducă cele mai frumoase texte teologice. Fără să omitem

să menţionăm printre altele marile şcoli de la Moscova, Novgorod şi Pskov remarcăm că pictura rusă de icoane atinge apogeul între sfârşitul secolului al XIV-lea şi începutul secolului al XVI-lea.

Schematizând, putem spune că secolul al XVII-lea anunţă declinul. Acest declin merge mână în mână cu abandonarea progresivă a tradiţiei, în urma influenţei occidentale crescânde, care aduce cu sine scăderea vieţii spirituale şi nivelului cercetării teologice.

Un studiu cu privire la evoluţia artei împodobirii bisericilor ajută, desigur, la o mai bună înţelegere a icoanei. Asemănarea între frescă, marile icoane, şi micile mozaicuri permite comparaţii de cel mai mare interes. În Grecia exisă actualmente trei biserici bogate în mozaicuri, anume cele din Dafni Osios Lucas, Nea Moni din insula Kios, la care putem adăuga bisericile Sfinţilor Apostoli, Sfânta Sofia şi Sfântul Gheorghe toate din Tesalonic.

Mai puţin costisitoare, frescele erau mai frecvente. Spre exemplu, găsim fresce minunate la Muntele Athos în Grecia (Tesalonic, Mistra, Ioannia), în Macedonia (Ohrida, Nerezia, Kurbinovo), în Serbia (Studeniţa, Decani, Sopociani, Gracianita) în Bulgaria (Rila, Ivanovo, Sofia), în Muntenia şi mai ales Moldova (România), în Cipru (Asinou, Lagoudera, Kahopetna în Ucraina (Sf. Sofia din Kiev), în Rusia (Catedrala Naşterii Domnului din Suzdal), în Georgia. Fiind foarte bogată, Veneţia putea să-şi ofere mozaicuri, ca şi Palermo şi Kefalu. Cele de la Kahrie Djami din Constantinopol capătă în zilele noastre dimensiune aparte în mediul lor musulman. Ar fi greşit să credem că producţia de mozaicuri a încetat cu totul de-a lungul ocupaţiei turceşti în Grecia, Serbia şi Bulgaria. Pierderea se situează mai ales la nivelul calităţii şi originalităţii.

Muntele Athos ar merita un studiu separat pentru fapt că el adăposteşte mănăstiri greceşti, ruseşti, româneşti, sârbe şi bulgăreşti. Numeroase influenţe artistice se repercutează se confruntă aici într-un adevărat creuzet. Ultime bastioane de

care valurile modernităţii se sparg, mănăstirile atonie de astăzi trăiesc tot potrivit tradiţiei bizantine. Ele permit pelerinului ateu să înţeleagă bogăţia neegalat a artei sacre creată de Bizanţ şi aceasta în cadrul lungilor liturghii în care armonia supremă în muzica vocală, imnografie şi iconografie duce până aproape de dumnezeire.

Dacă Rusia a contribuit foarte mult la dezvoltarea iconografiei preluând succesiunea Bizanţului în momentul declinului său tragic, imputabil, în bună parte, Occidentului, propriul său declin la nivel teologic, de care am amintit mai sus se repercutează într-un mod dezastruos până la Athos. Să comparăm capodoperele din mănăstirile Marea Lavră, Vatopediu, Iviron, Hilandar, Dionisiu şi Dohiariu, pentru a nu cita decât câteva, cu producţiile mai târzii şi decadente de la mănăstirea Sfântul Pantelimon şi Schitul Prodromul. Nu este nevoie să fii un fin cunoscător al artei sacre pentru a percepe aceste două lumi. Totodată, înţelegem înţelepciunea Bisericii, care nu cere ca formele să fie vechi sau moderne, ci conforme cu adevărul.

Note cu privire la icoana coptă

Icoana coptă ar merita un studiu aparte, mai mult decât textul nostru. Moştenitoare a unei arte elenist-alexandrină profund remodelate, icoana coptă cunoaşte vârsta ei de aur între secolele al IV-lea şi al VIII-lea. Încă necunoscută în zilele noastre, ea se deosebeşte în mod esenţial de icoana bizantină prin caracterul ei de artă populară de operă a unor oameni simpli, călugări, ţărani, care au pictat tot pentru oameni simpli. Continuând arta Egiptului antic, care înfăţişa mai cu seamă un suflet înaripat ce zbura deasupra unui trup cu formă identică, iconografia coptă nu urmăreşte să reproducă trăsăturile trupului persoanei, ci sufletul acesteia. Ceea ce impresionează înainte de toate în icoana coptă sunt capetele exagerat de mari, spre deosebire de icoanele bizantine aşezate

pe trupuri scurte şi disproporţionate, cu trăsături reduse la minimum. Ochii, totdeauna foarte mari, expresie a vederii interioare, captează atenţia. Cât despre Hristos cel răstignit, E1 este reprezentat cu ochii deschişi, semn evident al nemuririi Sale şi al milei Sale faţă de oameni.

Cu toate că termenul „copt” este sinonim cu cel de ???? sub tăcere iconografia Bisericii Etiopiene, Biserică precalcedoniană, ca şi cea din Egipt, de unde a preluat parţial doctrina şi cultul. În legătură directă cu arta creştină din primele secole, transmisă probabil prin intermediul mănăstirilor din pustiurile Egiptului, Sinaiului şi Mesopotamiei, iconografia etiopiană al cărei apogeu se situează în secolul al XV-lea, s-a îmbogăţit cu moştenirea bizantină, dar s-a inspirat şi din arta creştină din Nuia, lăsând chiar să se bănuiască ici-colo influenţe indochineze. Accentul geometric vădit acordat formelor, personajelor şi veşmintelor lor caracterizează această iconografie împestriţată, care utilizează din belşug mari pete de culoare.

Aici, ca şi în alte locuri, imaginea dă informaţii cu privire credinţa poporului şi permite să se descopere influenţele străine. Trebuie să constatăm că, în fiecare caz, contactul cu Occidentul s-a dovedit nefast şi nerodnic, chiar dacă alte cauze interne au jucat un rol în decadenţa iconografică acută, care dăinuie şi astăzi atât la copţii din Egipt, cât şi la fraţii din Etiopia. Fie ca ei să poată reface legătura cu Tradiţia lor autentică şi să regăsească amintirea acestor forme răsărite dintr-o altă lume şi marcate de pecetea Duhului.

Baza biblică şi dogmatică

Este, oare, Hristos Dumnezeu adevărat şi om adevărat într-o singură persoană? Taina fundamentală a credinţei creştine constă într-un răspuns pozitiv la această întrebare. La fel şi cultul icoanei. Dar dacă temeiul icoanei se găseşte în

Întruparea Fiului, icoana, la rândul ei, dă mărturie despre Întrupare. A nega pe una, echivalează cu negarea celeilalte. De aici rezultă că icoana prin excelenţă este cea a lui Hristos.

Desigur, dezbaterea pro sau contra cu privire la icoană face să apară toate ereziile, dar în acelaşi timp permite şi o clasificare teologică de o valoare inestimabilă pentru creştinism. Nu este surprinzător să constatăm că victoria Bisericii în 843 împotriva lungii şi profundei crize iconoclaste a fost de atunci încoace considerată ca „un triumf al Ortodoxiei” (dreapta credinţă)?

Să nu uităm că ameninţarea crescândă a islamului intransigent faţă de icoane, adăugată certurilor dintre iconoclaşti şi Iconofilii, a constrâns pe creştinii din Bizanţ la o justificare esenţială am putea spune, chiar metafizică, a imaginii sacre.

La ora când comemorăm douăsprezece secole de la cel de-al şaptelea sinod ecumenic (al doilea sinod de la Niceea), care a proclamat legitimitatea icoanelor şi a cinstirii lor, se cuvine să amintim în ce măsură această dezbatere vizează arta în ansamblul ei.

Argumentarea iconoclastă

Aceasta se fundamentează pe de o parte, pe interdicţia veterotestamentară iar pe de altă parte, pe textul din prima Epistolă a Sfântului Apostol Ioan: „Pe Dumnezeu nimeni nu L-a contemplat vreodată” (4, 12) şi pe textul din Evanghelia a IV-a „Nimeni n-a văzut vreodată pe Dumnezeu” (1, 18), trecându-se sub tăcere urmarea: „Fiul cel Unul-născut, Care este în sânurile Tatălui, Acela L-a făcut cunoscut” *(In.* 1, 18).

— A spune că icoana lui Hristos reprezintă natura Sa omenească fără cea dumnezeiască duce la nestorianism.

— Contrariul, anume că icoana înfăţişează natura divină a lui Hristos, nu şi pe cea umană, s-ar dovedi iresponsabil dat fiind că natura divină nu ar putea fi reprezentată (erezia ariană).

— A admite în fine un amestec de natură umană şi natură divină duce la erezia monofizită .

~ Nestorianismul este o erezie pusă în circulaţie de Nestorie, fost patriarh al Constantinopolului. După adepţii acestei erezii, între natura divină şi natura umană din Iisus Hristos nu a existat o unire reală, ci doar una morală.

???? după iconoclaşti negarea sinodului de la Calcedon (cel de al IV-lea sinod ecumenic, ţinut în anul 451), ce a formulat învăţătura după care, în Hristos, cele două naturi sunt unite „în mod neamestecat şi neschimbat, neîmpărţit şi nedespărţit”. De aici vine respingerea de către ei a icoanei lui Hristos, care ar vrea să fie numai o reprezentare materială.

Sfânta Fecioară a născut un simplu om, în care Fiul lui Dumnezeu a sălăşluit mai târziu ca într-un templu. Această erezie a fost combătută de mari teologi, cum ar fi Sfântul Chiril al Alexandriei, iar la sinodul III ecumenic (Efes 431) a fost condamnată. *Arianismul* este o erezie care şi-a luat numele de la întemeietorul ei, Arie, preot în Alexandria Egiptului. Pe la începutul secolului al IV-lea, Arie susţine că cea de-a doua Persoană a Sfintei Treimi, Fiul, nu este de aceeaşi natură cu Tatăl. Erezia a fost combătută de Sfântul Atanasie cel Mare şi condamnată de sinodul 1 ecumenic (Niceea 325),

Monofizismul este o altă erezie, pusă în circulaţie de Eutihie, stareţul unei mănăstiri din Constantinopol. Spre deosebire de Nestorie, care făcea o deosebire atât de mare între cele două firi ale Mântuitorului, încât ajunsese să spună că în E1 sunt nu numai două firi, ci şi două persoane, Eutihie învăţa că în Hristos există numai o fire - firea dumnezeiască - firea omenească fiind deosebită de cea divină, Erezia a fost combătută şi condamnată la sinodul IV ecumenic (Calcedon, 451). Sfinţii Părinţi au avut atari atitudini faţă de aceste erezii pentru că toate afectau certitudinea mântuirii naturii umane: dacă Fiul lui Dumnezeu n-ar fi fost Dumnezeu

adevărat, întregul lui sacrificiu – întruparea, patima, moartea şi învierea Lui - n-ar fi avut nici o urmare pentru firea umană pe care o asumase, ar fi fost o simplă creatură fără o putere deosebită; dacă cele două naturi nu ar fi fost unite în mod nedespărţit, deci în mod real, tot ceea ce Hristos, ca Fiu al lui Dumnezeu a săvârşit pe pământ, n-ar fi afectat natura pe care o sumase; dacă natura umană asumată de Fiul lui Dumnezeu ar fi absorbită de natura divină, pierzându-şi caracteristicile de natură umană, devenind altceva, ceilalţi oameni n-ar mai fi în comuniune cu acea natură umană îndumnezeită şi proslăvită în Hristos, oamenii ar pierde garanţia mântuirii lor subiective prin participare la natura umană proslăvită în ipostasul Fiului lui Dumnezeu (n. tr.).

Cele mai bune argumente teologice în vederea apărării icoanelor

Ioan Damaschinul (650-730), Teodor Studitul (751-826) şi patriarhul Nichifor (750-828) sunt făuritorii acestor argumente. Argumentarea lor poate fi rezumată foarte pe scurt în felul următor:

— Prin Întrupare, Hristos pune capăt legii mozaice şi interzicerii de către aceasta a oricărei reprezentări. Vechiul Testament cedează locul Noului Testament, care ne descoperă o adevărată cunoaştere a lui Dumnezeu eliberatoare de idolatria inevitabilă mai înainte. *Cuvântului,* singurul cunoscut în Vechiul Testament, îi succede, prin întrupare, *vederea.*

Fiul este chipul Tatălui, după cum afirmă acest lucru Iisus însuşi: „Cel ce M-a văzut pe Mine, a văzut pe Tatăl” *(In.* 14, 9); temă dezvoltată adesea în *Evanghelia după Sfântul Ioan,* reluată de Sfântul Pavel care vede în Hristos „Chipul Dumnezeului nevăzut” *(Col.* 1, 15), izvor al creaţiei şi al restaurării ei într-o lume nouă. Chip (după asemănarea) Tatălui celui nevăzut, E1 participă astfel la natura Sa dumnezeiască, după cum s-a învăţat la sinodul I ecumenic de la Niceea din

325. Dar numai Duhul Sfânt face posibilă înţelegerea acestui chip al Dumnezeului Cel nevăzut. Majoritatea zdrobitoare a contemporanilor lui Hristos nu au fost ei, oare, orbiţi, inapţi să înţeleagă mai mult despre Hristos, decât că E1 e fiul teslarului Iosif? Mai mult, „din moment ce Hristos s-a născut dintr-o Mamă care putea fi descrisă, natural că El va avea un chip care va corespunde chipului Mamei Sale. şi, dacă E1 nu ar putea să fie reprezentat prin artă, aceasta ar însemna că E1 s-a născut numai din Tatăl şi nu s-a făcut om (Teodor Studitul, *A treia respingere,* cap. 11, p. G. 99, 417C).
— În Învierea prefigurată de Schimbarea la faţă de pe muntele Tabor ??? pe El şi tainele mântuirii. Întruparea Fiului Iui Dumnezeu justifică şi postulează icoana fiindcă, prin ea, Dumnezeu pătrunde materia pe care E1 o renaşte luând trup, care devine, la rândul lui teofor (purtător de Dumnezeu).

Eu nu cinstesc materia, spunea Sfântul Ioan Damaschinul, ci pe Creatoru1 materiei care s-a făcut materie pentru mine şi care a binevoit să locuiască în materie şi să realizeze mântuirea prin intermediul materiei (Despre Cultul sfintelor lcoane, J, 16rn P.G. 94, col. 1245 AC).

Să nu uităm că omul, duh întrupat, se înalţă spre lumea duhovnicească pornind de la ceea ce este trupesc!
— Calcedonul vorbeşte, desigur, de două naturi distincte („Dumnezeu adevărat şi om adevărat”), dar iconoclaştii uită acest lucru. Există, de fapt, unire ipostatică, adică natura umană este asumată de Persoana dumnezeiască a Fiului lui Dumnezeu. În icoana lui Hristos nu este reprezentată nici dumnezeirea Sa, nici natura Sa, ci Persoana Sa în care sunt unite natura dumnezeiască şi cea omenească. Altfel spus, icoana arată persoana Cuvântului cel veşnic făcut om şi nu natura Sa umană separată de dumnezeire.
— Logic vorbind, icoana Iui Hristos, participă la persoana lui Hristos, în calitatea ei de reprezentarea lui Hristos. Chipul cuprinde un fel de prezenţă a fiinţei reprezentate şj poate

deveni astfel obiectul unei cinstiri din partea credincioşi1or. Trebuie reţinut faptul că nu este cinstit semnificantul în calitate de materie, ci semnificatul reprezentat.
Legătura dintre icoană şi prototipul său nu este, aşadar, deloc tributară identităţii lor. Această legătură decurge mai degrabă din reprezentarea persoanei, al cărei nume este, de altfel, înscris pe icoană, aşa încât „cinstea acordată icoanei merge la modelul ei" (Sinodul II??? de la

Comparată cu icoana Mântuitorului, Evanghelia este o icoană verbală. Teodor Studitul răspunde în felul următor iconoclaştilor, care la începutul creştinismului nu vedeau în această icoană nici o justificare:

Hristos nu a poruncit nicăieri să scriem nici măcar cel mai neînsemnat cuvânt. Şi totuşi, chipul Său a fost conturat de Apostolii Săi şi păstrat până astăzi. Or, ceea ce este reprezentat pe de o parte cu cerneală şi pe hârtie, este reprezentat în icoană prin diverse culori sau printr-un alt material. ***(Prima respingere,*** cap. X, P.G. 99, 340 D)

Este semnificativ, scrie L. Uspenski, că lupta pentru reprezentare se situează în istoria Bisericii la limita dintre cele două perioade care au formulat fiecare câte un aspect diferit al dogmei Întrupării.

De-a lungul primei perioade, fundamental hristologică, şi care este aceea a sinoadelor ecumenice, icoana „dă mărturie înainte de toate de realitatea întrupării". A doua perioadă, pnevmatologică, întinzându-se între secolele al IX-lea şi al XVI-lea, răspunde unei nevoi capitale de definire „a Duhului Sfânt şi a lucrării Sale în om, adică a efectului întrupării" *(Ibidem).* Icoana devine, aşadar, o ilustrare a celebrei mărturii făcută de Sfântul Irineu, transmisă de-a lungul secolelor, după care „Dumnezeu s-a făcut Om, ca omul să poată deveni Dumnezeu". Reprezentarea omului transfigurat nu face altceva decât să sublinieze lucrarea Duhului Sfânt.

Să lăsăm ultimul cuvânt Sfântului Ioan Damaschinul: Dacă tu ai înţeles că Cel Netrupesc s-a făcut om pentru tine, atunci, evident că poţi să reprezinţi chipul Său omenesc, Fiindcă Cel Nevăzut s-a făcut vizibil luând trup omenesc poţi să înfăţişezi chipul Celui pe care L-am văzut. Pentru că Cel care nu are nici trup, nici formă, nici cantitate, nici calitate, care depăşeşte orice mărime din cauza desăvârşirii naturii Sale, Cel care având natură dumnezeiască, a luat condiţia robului, şi-a restrâns cantitatea şi calitatea s-a îmbrăcat cu trăsături omeneşti, sapă în lemn şi prezintă spre contemplare pe Cel Care a voit să se facă vizibil. (P.G. 94, col. 1239)

Locul icoanei în Biserica Orientului

Icoana în viaţa cotidiană

Dacă psihologia modernă insistă ca şi C.G. Jung asupra profundei nevoi de reprezentări pentru o viaţă religioasă armonioasă şi rodnică, psihologia religioasă aşează icoana printre nevoile esenţiale ale credincioşilor ortodocşi.

Încă de la Botez, credinciosul primeşte icoana sfântului cărui nume îl poartă. La căsătorie, părinţii binecuvântează tinerii soţi cu icoane, iar la înmormântare, în fruntea cortegiului funerar este purtată icoana primită la botez sau la cununie şi cea Sfintei Fecioare. Acolo unde ateismul nu şi-a îndeplinit lucrarea, icoana se oferă privirilor de îndată ce păşeşte pragul vreunei case. Aşezată destul de sus, ea călăuzeşte privirea spre Cel prea înalt, care în acest fel este salutat înainte chiar să fie salutat stăpânul casei. Icoanele sunt

prezente într-un fel sau altul în toate marile momente ale vieţii. Există chiar icoane portative pentru călătorie. Vizitarea unei biserici este însoţită totdeauna de cerea lumânărilor care sunt aprinse în cinstea sfinţilor ale lor icoane le sărutăm, ca şi cum am îmbrăţişa pe vreun membru al familiei.

Icoana în viaţa Bisericii

Într-adevăr, creştinul ortodox are conştiinţa că participă la marea familie a sfinţilor. Este suficient să contemplăm interiorul bisericilor acoperite de fresce şi de icoane pentru a nu ne simţi singuri. Individualismul şi izolarea în sine, atât de fireşti omului, nu-şi au raţiunea de-a fi, deoarece orice rugăciune este uniune cu cei aleşi, ale căror priviri imobile şi fixe exprimă, cu toate acestea un dinamism interior.

Suport pentru meditaţie, frescele şi icoanele duc la contemplarea ???? trăieşte un creştin ortodox, atunci când intră într-un lăcaş de cult golit de orice chip sacru!

Să nu uităm: Casa lui Dumnezeu, reflectă ordinea cosmosului: pardoseala reprezintă pământul, bolta reprezintă cerul, absida altarului reprezintă unirea celor două. Încă în secolul al V-lea Dionisie Pseudo-Areopagitul declară că biserica trebuie considerată o imagine a Bisericii Cereşti. În consecinţă, totul trebuie să se refere la lumea cerească, astfel încât chiar frescele să nu redea formele vieţii de zi cu zi, ci lumea duhovnicească.

Începând cu secolul al IX-lea, apar reguli oficiale care impun alegerea şi dispunerea scenelor. Astfel, reprezentarea Pantocratorului, stăpân al lumii văzute şi nevăzute, împodobeşte turla cea mare care sugerează o deschidere spre cer şi constituie punctul cel mai înalt în ierarhia scenelor reprezentate. Bolta absidei o reprezintă pe Maica Domnului, punte între pământ şi cer. Înconjurând altarul ca un zid protector absida reprezintă liturghia cerească a îngerilor, iar în registrul inferior, comuniunea veşnică a Apostolilor.

Deasupra uşii de la ieşire se găseşte, de obicei, o frescă ce reprezintă Adormirea Maicii Domnului sau judecata din urmă. Aceasta este o puternică chemare adresată creştinului care se întoarce acasă.. Ceilalţi Sfinţi ocupă restul spaţiului rămas disponibil în biserică. În fine, catapeteasma, despre care vom vorbi mai târziu, are un dublu rol. Pe de o parte, ea separă pe credincioşi de altar, numit *tronul lui Hristos,* iar pe de altă parte, ca o punte îi uneşte cu lumea cerească.

Icoanele expuse pe diversele tetrapoduri din biserică sunt oferite spre venerarea directă a credincioşilor, care nu îngenunchează atunci când intră în biserică, ci fac semnul Sfintei Cruci — de regulă de trei ori — în cinstea Sfintei Treimi. Cu capul plecat, ei rostesc o scurtă rugăciune şi sărută icoanele: mai întâi pe cea a Mântuitorului Hristos, apoi pe cea a Maicii Domnului apoi, de obicei, pe cea a sărbătorii sau a perioadei liturgice, scoasă în evidenţă prin punerea ei pe tetrapodul din mijlocul bisericii.

În bisericile de tradiţie slavă icoana învierii sau a praznicului. La noi se aşează pe tetrapodul din faţa catapetesmei, se aşază pe un tetrapod în mijlocu1 bisericii. În bisericile din Transilvania care în perioada habsburgică, pentru o vreme, au ţinut de Biserica sârbă - se mai păstrează şi astăzi obiceiul icoanele să fie expuse în mijlocul bisericii.

Este suficient să asişti la o slujbă ortodoxă a Bisericii Ortodoxe pentru a realiza importanţa icoanei în cult. Ea este nu numai tămâiată de mai multe ori, dar şi purtată cu solemnitate în procesiune. Nu putem să nu relatăm episodul ambasadorilor cneazului rus Vladimir al Kievului, care, după ce au urmărit slujbele din Sfânta Sofia din Constantinopol au raportat stăpânului lor:

,,Nu ştiam dacă eram pe pământ sau în cer, căci, cu siguranţă nu există nicăieri în lume o strălucire atât de mare şi asemenea frumuseţe. Ne este cu neputinţă să v-o descriem, dar noi ne-am convins că acolo Dumnezeu locuieşte printre

oamenii care slujesc slavei Sale într-un chip pe care nici un cult din lume nu poate să-1 egaleze. Căci nu este cu putinţă să-i uităm măreţia.”

Vladimir s-a convertit la creştinism în 988 cu întreg poporul său.

Această frumuseţe, care exprimă lumea spirituală, aparţine numai Ortodoxiei pentru care CUVÂNTUL (Evanghelia) CULTUL şi ICOANA sunt strâns legate.

Tot ceea ce este propovăduit de Dumnezeiasca Liturghie, cântările Bisericii şi cuvintele celui care citeşte îşi găsesc într-adevăr
un comentariu strălucitor în liniştea frescelor şi a icoanelor.

Cât despre frumuseţe, ea atinge desăvârşirea în fiecare din cele cinci simţuri. Ochii se minunează la vederea icoanelor; tămâia din belşug sugerează nărilor mireasma împărăţiei; gustul se acţionează la savoarea pâinii şi vinului la împărtăşanie, simţul tactil intervine atunci când sărutăm sfintele icoane, Sfânta Evanghelie şi Sfânta Cruce. În fine, auzul şi vederea joacă un rol e important. Să notăm ca exemplu că muzica de orgă şi pictura în ulei, amândouă apărute în aceeaşi epocă, oferă simţurilor culori şi sunete voluptuoase, oarecum „carnale” care traduc o concepţie despre lume, străină icoanei.

Bizantină sau slavă, muzica strict vocală deschide urechea inimii la vibraţii din altă lume. Cu icoana, modul său de exprimare vizează o realitate dincolo de aspectul fizic care dă naştere unui nivel de gândire, de sensibilitate şi de conştiinţă mai înalt.

Catapeteasma sau Iconostasul

Termenul desemnează pur şi simplu un perete despărţitor împodobit cu icoane. De origine destul de recentă, catapeteasma (iconostasul) atinge forma ei clasică în secolul al XV-lea. Separată de navă numai printr-un fel de grilaj nu prea

înalt sau de un fel de barieră, altarul primelor secole se modifică pe măsură ce se înmulţesc icoanele. Agăţate de acest grilaj pe un rând, apoi pe două şi aşa mai departe până s-a ajuns la cinci rânduri, icoanele dau catapetesmei forma pe care o cunoaştem în zilele noastre.

Desfăşurarea ei până la boltă, pe de o parte izolează preotul, dar mai ales fereşte de priviri ansamblul frescelor. Soluţia aleasă constă în a aduce pe catapeteasmă planul iconografic adoptat pentru turlă, bolta altarului şi nava.

Catapeteasma, în vremea noastră, deseori neînţeleasă, trebuie reevaluată în funcţie de teologia icoanei. Ea nu este în nici un caz o barieră, ci expresia maximă a Ceea ce se poate manifesta vizual, deoarece în spatele ei, nu e nimic de văzut, în sensul că taina ce se săvârşeşte acolo nu se situează la nivelul vizibilului, ci al comuniunii.

Astfel, funcţia catapetesmei nu se limitează să recapituleze în ochii noştri toată istoria mântuirii, ceea ce este foarte important; ea sugerează şi trecerea într-o altă lume nevăzută pentru ochii noştri trupeşti. Ea simbolizează, altfel spus, hotarul între lumea simţurilor şi lumea duhului. Dincolo de semnificaţia didactică, iconostasul invită la comuniunea cu Biserica cea cerească. Ea subliniază legătura esenţială, existentă între taina prezenţei Trupului proslăvit al lui Hristos, Euharistia şi icoană —reprezentare chiar a acestui Trup.

Scurt comentariu asupra icoanelor praznicelor împărăteşti

Anul liturgic al Bisericii Ortodoxe nu începe în prima duminică din Postul Crăciunului ca în Biserica Romei, ci la 1 septembrie. Icoana praznicului completează textele liturgice în anunţarea tainei şi formează cu acestea un întreg. Trebuie, pe drept cuvânt, să vorbim de o iluminare reciprocă! În timpul slujbei de priveghere la praznic, preotul depune icoana

praznicului pe tetrapodul din mijlocu1 bisericii, respectiv, din faţa catapetesmei. Praznice cum sunt cel al Intrării în Ierusalim, al Înălţării şi al Cincizecimii au dată schimbătoare, depinzând de data Paşte1ui, Sărbătoarea Sărbătorilor.

1. *Naşterea Maicii Domnului* (8 septembrie)
Totul se scaldă, într-o atmosferă de bucurie intensă şi, după cum notează în *Carnetele unui pictor de icoane,* monahul Grigorie Krug, un mare meşter iconar, care a ştiut să regăsească vigoarea şi suflul proprii geniilor marii Tradiţii: „Naşterea Maicii Domnului reprezintă ultimele pregătiri ale neamului omenesc pentru primirea dumnezeirii".

2. *Întâmpinarea Maicii Domnului* (21 noiembrie)
Prima şi singura între femei, Maria pătrunde în „Sfânta Sfintelor" din Templu, ea, care va deveni templul Iui Hristos. Prin invitarea de către marele preot, Zaharia, de a urca treptele altarului, icoana arată înălţarea Fecioarei la nivelul sfinţeniei şi al dumnezeirii.

3. *Buna Vestire*(25 martie)
Acum are loc „împlinirea tainei Care depăşeşte toate limitele raţiunii omeneşti -- întruparea Fiului lui Dumnezeu" (apud monahul Grigorie). Spre deosebire de părinţii (după trup n. tr.) care nasc fiinţe muritoare, Maria primeşte în sânul ei pe Domnul vieţii, care zdrobeşte legăturile morţii şi care va da viaţă din belşug tuturor celor ce se vor întoarce spre El. Această sărbătoare este rânduită aproape de echinocţiul de primăvară când soarele, depăşind ecuatorul, începe mişcarea de revoluţie spre emisfera nordică pe care o va încălzi în mod progresiv şi o va inunda cu lumina sa. Nu este, oare, aceasta anunţarea unei mari bucurii viitoare, anume venirea Celuilalt Soare?

4. *Adormirea Maicii Domnului* (15 august)

Tradiţia relatează că, înainte ca Sfânta Fecioară Maria să treacă pragul acestei lumi, Sfinţii Apostoli s-au adunat în jurul ei şi că însuşi Mântuitorul Hristos a venit spre a-i primi sufletul. Icoana oferă o lectură contemplativă a slujbei din acea zi:

Pe născătoarea de Dumnezeu cea neadormită în mijlocirile ei pentru noi, nădejde nezdruncinată, mormântul şi moartea nu o au ţinut, căci, fiind Maica Vieţii, la Viaţă o a mutat Cel Care S-a sălăşluit în pântecele ei cel pururea fecioresc. ***(Condacul de la*** *utrenia praznicului* ***Adormirii Maicii Domnului).***

Legătura strânsă dintre mamă şi prunc, arătată în aproape toate icoanele Maicii Domnului care ţine în braţe pe Mântuitorul Hristos, aici se găseşte inversată. Fiul, Adam cel Nou, apare întru slavă, înconjurat de îngeri. El ţine în mâini pe Sfânta Sa Maică, adică sufletul care ia asupra Sa trupul înduhovnicit. Noua vă, pe care Apocalipsa o descrie „învăluită în soare” *(p.* 12, I) ne-o ia înainte în procesu1 de îndumnezeire: este răspunsul la chemarea puternică a lui Dumnezeu, care S-a făcut purtător de trup, ca omul să devină purtător de Duh Sfânt, după frumoasa expresie a Sfântului Atanasie cel Mare (+373). Adormirea Maicii Domnului am putea-o numi apoteoză a omului, deoarece Învierea şi Schimbarea la faţă, care reprezintă cei doi poli ai creştinismului, găsesc în această Adormire deplina lor realizare.

5. Naşterea Mântuitorului Hristos (25 decembrie)

Peştera întunecată simbolizează disperarea totală sau iadul. Tocmai aici Hristos se naşte tainic spre a elibera pe Adam şi împreună cu el toată omenirea.

Anticipate în diferite mituri, Naşterea şi Moartea-înviere a lui Hristos nu sunt ele, oare, semnul unei aşteptări nostalgice ale unicului şi adevăratului Mântuitor al omenirii? Nu este mai puţin interesant că Zeu, zeu a1 luminii şi divinitate supremă în mitologia greacă, se naşte, la fel, în întunericul unei peşteri. Trebuie să coborâm în peştera impresionantă din partea superioară a podişului Lasithi din Creta în care, când ridicăm privirea, de la o adâncime de 70 de metri, înţelegem cum pare lumina să ţâşnească din întuneric. Puterea evocatoare a icoanei aici este foarte puternic confirmată.

În ceea ce îl priveşte, cultul ortodox o descrie pe Maica Domnului drept muntele cel sfânt de unde va ieşi Hristos. De altfel, centrul icoanei nu este oare ocupat de ea stând întinsă pe un aşternut de culoarea purpurei care subliniază demnitatea ei în calitate de Maică a Domnului? Acest eveniment ce depăşeşte puterea noastră de înţelegere, la început ne face să fim neîncrezători şi uimiţi văzându-1 pe Iosif în partea din stângă jos.

După Dostoievski, „nu există în lume decât Un singur chip absolut frumos, este Hristos" şi „Întruparea este epifania (arătarea) Celui Frumos" *(Fraţii Karamazov, N,* 1).

Acest „Paşte al iernii" răsună de prezenţa lui Emanuel (Dumnezeu este cu noi, *Mat.* 1, 23), iar legătura profundă cu Învierea ne determină să. trimitem cititorul să analizeze această icoană.

6. *Întâmpinarea Domnului* (2 februarie)

Baldachinul care separă icoana subliniază, pe de o parte, bucuria încercată de bătrânul Simon (cel care a văzut pe Dumnezeu) întâlnind pe Dumnezeul Său, dar şi presimţirea cumplită a Maicii Domnului, care întrezăreşte suferinţele Fiului ei *(c.* 2, *25-35).* Privirea pruncului se concentrează asupra lui Simon a cărui fiinţă, în totalitatea ei, se arată a fi primitoare.

7. Teofania (Arătarea lui Dumnezeu, sau Botezul Domnului (6 ianuarie)
Apele reprezintă un fel de mormânt lichid pe care Hristos îl sfinţeşte prin prezenţa Sa. Cum să nu vedem aici o legătură cu icoana Naşterii? Această sărbătoare, „teofanică" prin participarea celor trei persoane ale Sfintei Treimi, este totodată si sărbătoarea iluminării, căci apariţia lui Dumnezeu este însoţită de o lumină strălucitoare.

8. *Schimbarea la faţă (6* august)
Schimbarea Domnului la faţă sau transfigurarea, de pe Muntele Tabor, „este calea, chipul şi culmea transfigurării universale" (Grigorie, monahul) şi nu numai un fel de minune izolată. Mult mai mult, trebuie să se înţeleagă că nu Hristos este cel care se transfigurează, ci Apostolii, ai căror ochi curăţiţi percep deodată deplina realitate a Celui pe care-l însoţesc zi de zi.

9. *Intrarea în Ierusalim sau Duminica Stâlparilor* (sărbătoare mobilă)
Despre icoană se spune că este „teologie în culori". Iată un exemplu în acest sens, pornind de la o omilie a Sfântului Epifanie al Ciprului:

Din ce cauză Hristos, acum şi numai acum, urcă aşezat călare pe animal, E1 care altădată făcea acelaşi drum pe jos? Pentru a arăta că va fi înălţat pe Cruce şi proslăvit pe ea. Ce desemnează satul care se găseşte înaintea sa ? Dispoziţia duhului potrivnic al omului alungat din Paradisul în care Iisus trimite doi ucenici, adică cele două Testamente, cel Vechi şi cel Nou. Ce închipuie asin ? Fără îndoială, sinagoga care şi-a dus viaţa sub o grea povară pe spatele căreia se va aşeza cândva Hristos. Ce închipuie puiul asini ? Poporul păgân, fără măsură, pe care nimeni nu 1-a putut îmblânzi, nici legea, nici teama, nici îngerul, nici profetul, nici Scriptura, ci numai unul Dumnezeu, Cuvântul (citat de Grigorie monahul). .

10. *Înălţarea* (sărbătoare mobilă)

Cultul sărbătorii anunţă: Domnul s-a înălţat... pentru a înălţa chipul căzut al lui Adam şi pentru a ne trimite pe Mângâietorul, Duhul Adevărului care ne sfinţeşte sufletul.

O bucurie senină însoţeşte promisiunea: „Eu voi fi cu voi în toate zilele până la sfârşitu1 veacurilor” *(Mat.* 28, 20). De aici înainte, natura umană, legată de cer, îl percepe pe Hristos drept Cap al Bisericii. După cum s-a înălţat, tot aşa va şi reveni *(F. p.* 11) la sfârşitul veacurilor. Vedem pe icoană, sub Hristos care se înaltă întru slavă, chipul Bisericii şi stâlpii ei, Apostolii.

11. *Cincizecimea* (sărbătoare mobilă)

Şi când a sosit ziua Cincizecimii, erau toţi împreună în acelaşi loc. Şi din cer, fără de veste s-a făcut un vuiet ca de o suflare de vânt ce vine repede, şi a umplut toată casa unde şedeau ei. Şi li s-au arătat împărţite, limbi ca de foc şi au şezut pe fiecare dintre ***ei.”(F. p.*** 2, 1 —3).

Icoana îi prezintă pe Apostoli, adunaţi în sem-cerc în jurul tronului gol al lui Hristos a cărui prezenţă dumnezeiască este readusă prin limbile de foc şi lumina care le înconjoară. În icoană, sub Apostoli, se găseşte pictat, încadrat într-un arc de cerc de culoare neagră, un împărat în vârstă având în mâini un ştergar pe care se află aşezate douăsprezece rulouri. În stare de captivitate, acesta simbolizează cosmosul şi mântuirea pe care o anunţă predica Apostolilor reprezentată de cele douăsprezece rulouri.

12. *Înălţarea Sfintei Cruci* (14 septembrie)

Ultima dintre cele douăsprezece praznice, această sărbătoare, împreună cu alte câteva sărbători ale Maicii Domnului, depăşeşte cadrul Evangheliilor. Originea ei urcă în timp în secolul a1 IV-lea când Sfânta Cruce pe care a fost răstignit Mântuitorul a fost descoperită la iniţiativa Sfintei Elena, mama împăratului Constantin cel Mare. Icoana acestui praznic arată

pe episcopul Ierusalimului care, stând în picioare în faţa bisericii Învierii, expune o cruce în faţa poporului adunat spre venerare.
Înălţată pe „locul căpăţânii” *(In.* 19, 17) sau Golgota în care Tradiţia vede în mod simbolic centrul lumii şi locul de îngropare al lui Adam, Crucea este instrumentul şi semnul prin care Hristos, Noul Adam, eliberează lumea din întunericul morţii şi permite transfigurarea sa.

Coborârea în Iad sau Învierea (sărbătoare mobilă)
Dinamismul şi lumina caracterizează această icoană care este împrumutată din Evanghelia apocrifă a lui Nicodim. Hristos este descris aici drept „Cel viu... care are cheile morţii şi ale iadului” *(poc.* 1, 12).
După ce a zdrobit şi a călcat în picioare porţile iadului „Mântuitorul a întins mâna, a făcut semnul crucii peste Adam şi peste toţi sfinţii şi, prinzând mâna dreaptă a lui Adam înălţându-se din iad şi ieşind din el, toţi sfinţii urmându-L” (Nicodim Aghioritul, VII, XXIV, 1, 2).
,,Sărbătoarea a sărbătorilor”, Învierea dă un sens morţii lui Iisus pe cruce. Ea explică tot ceea ce precede şi tot ceea ce urmează. Fără ea, viaţa creştinului pierde orice sens. ,,Dacă Hristos n-a înviat, zadarnică este atunci propovăduirea noastră, zadarnică-i credinţa voastră...şi noi suntem mai de plâns decât toţi oamenii” Scrie apostolul Pavel (I Cor. 15, 14-19)

Capitolul II

Studiul icoanei propriu-zise

„Frumuseţea va mântui lumea”, spunea Dostoievski. Este suficient să fi trecut prin Creta şi alte regiuni ale Grecei, acest pământ căruia noi îi datorăm atât de mult, fără să vorbim de locurile minunate, adesea aproape de noi, pentru a înţelege

impactul frumosului asupra simţurilor, în cele din urmă asupra sufletului, care se orientează în mod firesc spre Dumnezeu, izvor al oricărei frumuseţi şi dătător de viaţă.
Omul este însetat de Frumuseţe! Paul Evdokimov consideră că, „dacă omul caută frumuseţea, aceasta este posibilă pentru că el este scăldat în lumina ei, pentru ca în însăşi natura lui, omul este sete de Frumuseţe şi de chipul Său.” Fără această Frumuseţe, lumea devine de neînţeles. Or, pictorii de icoane nu au gândit decât la crearea acestei Frumuseţi. Trebuie să ne punem însă de acord asupra termenului. Frumuseţea icoanei nu stă în primul rând în fineţea desenului (cuvântul „iconograf” înseamnă „scriitor de imagine” şi nu „pictor”), ci în armonia care se degajă din întreg. Ea este rezultatul unei lungi tradiţii unde meditaţia şi o minuţioasă elaborare merg mână în mână. Ea nu ţâşneşte dintr-o intuiţie subită, dintr-o emoţie puternică. dintr-o abstracţie pură sau din vreo trăsătură de geniu, oricât de prezent ar fi acesta în operele marilor iconografi. Nimic nu este lăsat la întâmplare şi fiecare element se încadrează în întreg. Suprafeţele icoanei sunt fin distribuite, iar urmele liniilor geometrice scoase la iveală cu ocazia restaurărilor de fresce nu lasă nici o îndoială în ceea ce priveşte studiul prealabil minuţios.

Nu este, oare, interesant să scoatem în evidentă faptul că însuşi filosoful neoplatonician Plotin vorbeşte în secolul al III - lea despre o vedere a lumii prin ochii lăuntrici ,care permit înţelegerea esenţei profunde a lucrurilor? După el, realitatea naturală percepută direct cu simţurile noastre nu ne duce la inima lucrurilor. În acord cu aceasta, adevăraţii iconografi nu reprezintă realitatea exterioară ca atare, ci realitatea spirituală, care este adevăru1 prin excelentă. De aici, reiese în mod natural că acest limbaj simbolic scapă totalmente omului trupesc a cărui inimă rămâne în întregime orientată spre confortul personal şi realităţile materiale.

Înainte de a continua subiectul pe care ne-am propus să-1tratăm, se impune o precizare. Dacă luăm în considerare arta sacră din marile tradiţii, care, pe lângă creştinism, cuprinde

hinduismu1, budismul, taoismul şi islamul, peste tot vom vedea că ies în evidentă canoane (reguli) privind modul de procedură, şi aceasta la niveluri diferite.

Adăugate viziunii spirituale corecte a celor care au inspirat-o şi au răspuns de ea, aceste reguli formale îi asigură protecţia.

În arta musulmană, geniul geometric împreună cu simţul ritmului năzuiesc să traducă spaţiul nelimitat, simbol al prezenţei dumnezeieşti. În ce priveşte caligrafia, care îşi atinge apogeul în Coran şi exprimă Cuvântul sacru, ea permite o comparaţie cu icoana din arta creştină.

Această căutare a frumuseţii dumnezeieşti îşi găseşte înflorirea în *mandala'* tradiţională hindusă şi în chipul lui

---

Mandala este o imagine simbolică organizată în jurul unui centru.

Ea poate fi o cosmogramă, o psihogramă sau o teofanie (apariţie miraculoasă) a unui zeu. Acestea constituie centrul mantalei, devenind polul meditaţiei. Mandala e utilizată în cult de budismul tibetan. (n. tr.).

Buddha unde, pentru fiecare intervine un canon de proporţii, îmbinat cu modele moştenite de la vechii maeştri.

Forma omenească a Mântuitorului reprezintă, în fine, pentru creştini cel mai sublim chip dumnezeiesc. Arta creştină are, deci, obligaţia sa transfigureze omul care vine la Hristos şi lumea care depinde de el.

1 Canoanele icoanei şi scopul lor

Reprezentarea lui Hristos este o sarcină de temut. La fel este şi în ceea ce priveşte reprezentarea omului, creat după chipul lui Dumnezeu. Se cuvine să nu-i falsificăm câtuşi de puţin trăsăturile, riscând în felul acesta să cădem în

caricatură. Şi călcarea în picioare a chipului omului înseamnă o jignire adusă lui Dumnezeu. De aici şi exigenţa Bisericii Răsăritului ca pictorii de icoane să se conformeze unui ansamblu de canoane, călăuze şi paveze care garantează o continuitate şi o unitate doctrinară mai presus de frontiere. Definită în mod Canonic, tema icoanei nu e de competenţa artistului. La fel şi simbolismul ei. Diferită de arta profană, unde simbolismul se exprimă prin alegorie, tema icoanei nu va putea fi rodul unei gândiri intelectuale, deoarece ea revelează în mod spontan taina pe care a reprezentat-o. Mai mult, icoana trăieşte din această realitate şi nu se înţelege decât din interior, ridicând un colţ al voalului Realităţii duhovniceşti dincolo de orice formulare verbală. Simbolismul secundar, care se referă la detaliile majore ale icoanei, se înţelege cu uşurinţă. Aşa este cu mişcarea mâinilor care indică rugăciunea, mai ales în icoana Deisis, sau în cele ale martirilor ce ţin o cruce în mână, puterea mărturiei lor.

Ţinuta vestimentară a persoanelor este invariabilă, ca şi gesturile şi multe alte detalii.

Dacă secolul a1 XVII-lea, mai ales, oferă exemple de icoane pur cerebrale şi, deci, strict simbolice („ochiul care vede “„ochiul care nu doarme”), trebuie să vedem în aceasta o îndepărtare de la Tradiţie. Prin gratuitatea lor, ele subliniază cu atât mai bine bazele adevăratei icoane prin al cărei ţesut curge sângele Bisericii.

În 787, cel de al VII-lea sinod ecumenic decretează în sens următoarele:

De pictor depinde numai aspectul tehnic al lucrării, dar întregul ei plan, dispoziţia şi compoziţia sa aparţin şi depind de Sfinţii Părinţi într-un chip foarte limpede (Niceea 11, 6, a, 252 C).

Iar în 1551, sinodul de la Moscova declară:

Arhiepiscopii şi episcopii din toate oraşele şi mănăstirile din eparhiile lor să poarte de grijă pictorilor de biserici şi să le controleze lucrările.

Astfel, primele modele, ca şi operele celor mai mari pictori au fost instituite ca exemple. La sinodul de la Moscova mai sus menţionat, icoana Sfintei Treimi pictată de Rubliov este ca „model desăvârşit”. Aceasta explică faptul că dispun în mod progresiv de manualele care dau indicaţii precise cu privire la maniera de a picta şi de a reproduce chipurile sfinţilor. Manualul cel mai cunoscut rămâne cel al călugărului atoni Dionisie de urna întocmit în secolul al XVII -lea la cererea călugărilor din Athos. Orientare spirituală pentru viaţa creştină şi pentru rugăciune icoana rămâne pentru mult timp mai cu seamă apanajul călugărilor. Nimic mai firesc, deoarece mănăstirea vrea să fie
creuzetul vieţii duhovniceşti. Dar prin votul ascultării, călugărul dă mai lesne ascultare îndrumărilor primite. Nu trăieşte el, oare, în sânul marii familii a sfinţilor aşteptând împărăţia? Înainte să aşeze icoana pe lemn, o zămisleşte în sine în rugăciune, linişte şi ascezǎ. După ce şi-a curăţit privirea şi prin ea inima, el poate reproduce chipul unei lumi transfigurate. Dacă prima icoană pictată de elevul iconograf este neapărat cea a lui Hristos, pentru că icoana dă mărturie despre întruparea Fiului lui Dumnezeu, orice călugăr promovat iconograf pictează înainte de toate icoana schimbării la faţă. Un manuscris de la Muntele Athos îndeamnă pictorul „să se roage cu lacrimi, ca Dumnezeu să-i pătrundă sufletul. Să meargă la preot, ca acesta să se roage pentru el şi să-i citească troparul Schimbării la fată.”

Într-o epocă în care pictorii de icoane laici şi atelierele lor se găsesc din abundenţă, sinodul de la Moscova se plânge de o decădere a vieţii morale a pictorilor:

Pictorul de icoane trebuie să fie smerit, blând, evlavios, să nu pălăvrăgească, să nu râdă peste măsură, să nu fie certăreţ, nici invidios, nici beţiv, nici hoţ, e1 trebuie respecte curăţia duhovnicească şi trupească.

Când influenţele profane ale Renaşterii devin prea evidente, patriarhul Nikon porunceşte distrugerea acestor icoane amenințând cu anatema pe autorii şi deţinătorii lor.

Dacă este adevărat că iconograful se mişcă într-un spaţiu restrâns, ce lasă după cum se pare puţin teren liber creativităţii sale, de el depinde să fie mai mult decât un copist. El are datoria să-şi expună credinţa, prin intermediul talentului său şi aceasta în duhul canoanelor pe care e profund interesat să le îmbogăţească şi întinerească. Mărturia unui pictor de icoane contemporan, D-na Fortunato Theokretov, pare să capete aici un interes cu totul aparte şi ne lămureşte cu privire la posibilităţile actuale în acest domeniu:

Raţiunea de a fi a icoanelor este aceea de a sluji atât lui Dumnezeu cât şi omului. Icoana este o fereastră prin care poporul lui Dumnezeu, Biserica, contemplă împărăţia lui Dumnezeu; şi, pentru acest motiv, fiecare linie, fiecare culoare, fiecare trăsătură a feţei capătă un sens. Canonul iconografic, formulat de-a lungul secolelor nu este o închisoare care ar priva artistul de elanul său creator, ci păstrarea autenticităţi a ceea ce este reprezentat. În aceasta constă Tradiţia. Atunci când sunt pictaţi Sfântul Petru, Sfântul Pavel, Sfântul Ioan Hrisostom, Sfântul Serafim şi toţi ceilalţi sfinţi, vrem să fim siguri că au fost pictaţi în tradiţia Bisericii, aşa cum îi cunoaşte şi cum îi păstrează Biserica în memoria ei vie. De aceea, nu avem nici un motiv să schimbăm faţa vreunui sfânt sau vreuna din caracteristicile lui, tipul veşmintelor sau culoarea. De asemenea, nu există nici cel mai mic motiv să schimbăm stilul reprezentării, atâta timp cât nu am găsit un mijloc mai bun de a exprima prin pictură un trup devenit vehicul al Duhului Sfânt. Bizantinii au reuşit să pună la punct formula potrivită pe care o cunoaştem şi până acum, toate celelalte încercări de înfăţişare a ideii de trup transfigurat au eşuat... Atâta timp cât cultul ortodox este în mod fundamental bizantin, va fi de neconceput ca arta lui vizuală să fie de expresie diferită (Extras dintr-o conferinţă).

În ciuda acestei fidelităţi faţă de Tradiţie, este uimitor să constatăm că pot fi numărate nu mai puţin de patruzeci de şcoli în spaţiul rusesc (Novgorod, Moscova, Iaroslav, Tver, ganov etc.), unde nu găsim două icoane identice. Un avantaj uriaş trebuie subliniat, anume faptul că icoana unui praznic este imediat recunoscută de oricine.

Este foarte important să deosebim arta profană de arta sacră de domeniul căreia aparţine icoana. Aceasta ne va ajuta să scoatem în evidenţă în mod progresiv criteriile de autenticitate ale icoanei la nivelul formei, şi mai ales, ale conţinutului, etapă indispensabilă dacă vrem să deosebim opera de artă transfigurativă de orice produs, fie chiar şi cu temă sfântă, dar care uzurpă denumirea de icoană.

Dacă Marc Chagall şi Paul Klee, pentru a nu-i cita decât pe ei oferă exemplul minunat al unei căutări a realităţii prin intermediul unui limbaj pictural pătruns de poezie, arta lor nu este teologică, aşa cum este cea a icoanei.

În arta profană, opera originală şi de valoare reflectă personalitatea artistului. Ea este într-un anume fel o încercare de a materializare a gândirii şi a viziunii sale cu privire la lume. O recunoaştere a publicului implică creaţii noi, iar efortul artistului tinde în mod constant spre inovaţie şi depăşire. Expoziţii în mod savant
orchestrate reprezintă, în plus, o formă de publicitate. Acestea nu sunt decât câteva aspecte sigure, dar care permit totuşi, oprimă comparaţie cu arta icoanei.

Iconograful îşi hrăneşte arta din Tradiţia şi din învăţătura Bisericii. Personalitatea lui trebuie să se eclipseze în faţa personajului reprezentat. Atitudinea ce se cuvine să o aibă trebuie să fie cea pe care a avut-o Sfântul Ioan Înaintemergătorul („Trebuie ca El să crească şi eu să mă micşorez”~ *In.* 3, 3o), atitudine iubitoare şi foarte atentă. De aici putem să tragem o concluzie logică, anume că iconograful nu trebuie să-şi semneze lucrările cel puţin pentru trei motive: în primul rând, numele său este sinonim cu cel al personalităţii sale, care nu trebuie să iasă în evidenţă; în al doilea rând,

icoana este realizată după Tradiţie şi după documente, care nu aparţin pictorului; în al treilea rând, inspiraţia pe care o are pictorul vine de la Duhul Sfânt.

Dacă numeroşi iconografi greci contemporani dau impresia că-şi semnează icoanele pictate, se cuvinte să precizăm că în mod normal ei fac în aşa fel ca numele lor să fie precedat de cuvintele: „Prin mâna lui (numele)... subliniind” astfel preponderenţa slujirii lor eclesiale, care implică intervenţia dumnezeiască.

Este interesant să constatăm că unii artişti profani îşi semnează lucrările prin introducerea în tablou a unui element pictural care permite să-i identificăm. Această procedură nu este admisă în cazul icoanei, deoarece acela care se roagă în faţa ei ar putea să fie abătut de la scopul esenţial. iconograful trebuie să înlăture de pe icoană sentimentele şi emoţiile sale pentru a nu le impune celorlalţi şi pentru ca să nu facă din ele un fel de ecran prin care să i se limiteze, oarecum credinciosului, modul de abordare a ceea ce este reprezentat în icoană. Nu este, aşadar, evident faptul că arta picturii icoanelor, adevărata pictură de icoane este, cum spune un iconograf contemporan, „o lucrare eroică şi un apostolat?”

Evoluţia diferenţiată a artei sacre în Orient şi în Occident

Dacă părăsirea canoanelor Bisericii Orientale, care guvernează iconografia, se dovedeşte plină de consecinţe pentru că din acest moment asistăm la un declin inevitabil, însoţit de asfixie lentă, o privire prealabilă aruncată asupra a ceea ce se petrece în Occident ne permite o comparaţie de cel mai înalt interes.

Până în secolele al XI-lea şi al XII-lea, artele exprimă peste tot aceeaşi realitate şi au aceeaşi credinţă, anume, aceea de a revela „cele nevăzute”. Este perioada minunată a artei

romane care descoperă o lume dincolo de legile gravitaţiei şi spiritualizează până şi piatra. Să ne gândim la Chartres, Berzela-Ville, Saint-Savin! Trebuie să menţionăm deopotrivă pictura irlandeză, spaniolă şi italiană, unde lucrările de vârf se săvârşesc în armonie cu Orientul creştin, Orient ale cărui hotare, să nu uităm, cuprindeau mult mai mult decât ceea ce înţelegem astăzi prin acest termen, pentru că a inclus mai ales Ravena şi Sicilia. Bizanţul traversează deopotrivă o perioadă de viaţă intensă; asistăm la o înflorire spectaculoasă a artei şi a religiei în ciuda catastrofei din 12O4, provocată de intrarea cruciaţilor. Cu toate aceste, în peninsula italică, Cimabue, Giotto şi Duccio se găsesc la originea unei îndepărtări treptate de arta bisericii Orientale, care va duce la separarea din Renaştere. Întorcând spatele tradiţiei bizantine ei încep procesul unei „desacralizări a artei sacre occidentale, deschizând calea unei implacabile laicizări. Arta transcendentului dispare prin introducerea de către aceştia a facilităţii optice: perspectiva adâncimii, iluminarea, dar şi întoarcerea la personaje foarte realiste în opoziţie cu hieratismul icoanei, fără să omitem recurgerea la lumea emoţiilor. Devenită din nou independentă, arta sacră face loc artei religioase lipsite de transcendenţă. Dacă până acum era orientată spre spectator, deschisă spre el, de acum înainte ea devine un tablou care îşi trăieşte propria sa viaţă; scenele se desfăşoară fără să se ţină cont de cel care contemplă.
Viziunea subiectivă asupra artei opreşte integrarea ei în misterul liturgic. Emotivitatea înlătură comuniunea duhovnicească. Limbajul sacru al simbolurilor se pierde.

Trebuie să precizăm că suntem pe deplin conştienţi că schema privind „Reprezentările Maicii Domnului în tradiţia ortodoxă şi în Biserica Romei” poate fi reducţionistă. Cu toate acestea, ea permite o mai bună înţelegere a evoluţiei de netăgăduit şi capitală în domeniul artei sacre.

E uimitor să arătăm, aşa cum face Paul Evdokimov, faptul că sinodul de la Trento (1545 - 1563) şi Sinodul de la Moscova (1551), au loc în aceeaşi epocă, şi ajung la concluzii

divergente în ceea ce priveşte natura artei sacre. În timp ce Biserica Răsăritului preferă suprafaţa iconografică cu două dimensiuni, mai deschisă misterului, Apusul creştin, mai liberal, lasă uşa deschisă unei soluţii facile din cauza realismului, anume statuia) în trei dimensiunii, mai individuală şi mai autonomă.

Astfel, reprezentările în relief, mult inferioare numeric icoanelor, nu sunt deloc neglijabile în ţările tradiţional ortodoxe. Încă din secolul al XII-lea întâlnim în numeroase altoreliefuri şi basoreliefuri ale Mântuitorului Hristos şi ale sfinţilor, mai ales în nordul şi în sudul Rusei. Muzeul Topkapâ din Istanbul oferă şi el o mare varietate de sculpturi bizantine utilizate în cult.

Trebuie să reflectăm la faptul că prezenţa sau absenţa volumului include sau exclude orice materializare. Alegerea este deci hotărâtoare. În aceeaşi epocă, Reforma se opune simbolismului catolic şi acoperă cu un strat de var frescele şi picturile din biserici. Putem spune mai degrabă că problema artei sacre este escamotată, dar găsim, desigur, asemenea reacţii încă din secolul al XI-lea. Este suficient să-l numim pe Bernard de Clairvaux, una din marile personalităţi ale creştinismului şi cel care a inspirat cea de-a doua cruciadă. Atacând Cluny-ul, e1 atacă arta care stânjeneşte mănăstirile. Dar, care artă?! Această năvală picturală nu-i pare propice pentru contemplarea interioară. Din contră, pentru călugări, ea reprezintă un risc de distracţie, iar grija aceasta o regăsim în secolele următoare în asceza cisterciană. Dacă marii pictori ai Renaşterii cum ar fi Rafael, Leonardo da Vinci pentru a-i cita doar pe ei, ne oferă în tratarea temelor religioase o frumuseţe mai degrabă fizică decât spirituală în care grija pentru detaliul anatomic, perspectiva, culorile fidele realităţii înconjurătoare au o foarte mare importanţă, în ceea ce îl priveşte pe iconograf, acesta lasă de-o parte orice detaliu de prisos ca să înconjoare domeniul imaterialului, al spiritului şi al veşniciei unde spaţiul şi timpul îşi pierd raţiunea lor de a fi.

Trebuie să înţelegem bine că nimic nu deosebeşte arta religioasă a Renaşterii sau a barocului de arta profană decât tema religioasă. Formele sunt aceleaşi, iar sentimentele pioase ale artistului nu sunt deajuns să o facă sacră. O artă devine sacră numai atunci când percepţia duhovnicească se întrupează în forme, când acestea îi reflectă strălucirea. Dacă o viziune spirituală anumită postulează un limbaj adecvat, o artă cu o temă sacră, care recurge la limbajul formal al artei profane, merită denumirea de artă religioasă şi nu de artă sacră.

Ar fi de asemenea eronat şi naiv să confruntăm iconografia bizantină cu anumite şcoli de pictură contemporană cum ar fi cubismul, expresionismul, arta abstractă în care se constată, de asemenea, o părăsire a preciziei anatomice şi a naturalului. Nu vom repeta niciodată destul că arta icoanei cere o viziune spirituală hrănită din seva Bisericii, viziune care se întrupează în forme fidele Tradiţiei.

Cât priveşte exemplele picturale contemporane de capete dezarticulate cu ochi astupaţi şi de trupuri răsucite cu corpuri împletite cu piepturi bombate etc., ele reflectă mai degrabă starea dezintegrată a omului modern, decât setea sa după o realitate de dincolo de materialitate. Unde se găseşte frumuseţea fizică şi, mai ales, cea spiritua1ă? Nu este vorba aici de un refuz net de a privi omul după chipul lui Dumnezeu?

Întreaga imnografie a Bisericii Ortodoxe îl descrie pe Mântuitorul Hristos ca având o frumuseţe desăvârşită, care depăşeşte frumuseţea tuturor fiinţelor. Se înţelege că este vorba frumuseţe spirituală şi nu fizică, aşa cum a înţeles Tradiţia. Nimic mai firesc dacă arta icoanei nesocoteşte imitarea omului existent şi creează o formă idealizată pentru a reprezenta pe Cel care este mai presus de natural, raţional şi conceptual.

Ce contrast faţă de arta religioasă occidentală care rămâne la suprafaţa lucrurilor şi se fundamentează pe modelele vii pentru a-i înfăţişa pe Mântuitorul Hristos şi Maica Domnului!

Câte femei de o frumuseţe senzuală, obiect al pasiunii pictorilor, şi-au împrumutat chipul pentru reprezentarea Maicii Domnului pe care scrierile sfinte, pătrunse de viziune spirituală, o descriu ca fiind cea mai frumoasă, cea mai curată dintre toate femeile ? Celei ce stră1uceşte de sfinţenie i se atribuie trăsăturile naturale ale unei persoane obişnuite. Ce inconsecvenţă!

Exemple prestigioase ne sunt date de foarte numeroşi pictori dintre care putem enumera pe Filippo Lipi, Raphael, şi Rubens.

Cel de-al VI-lea sinod ecumenic (680) consideră asemenea reproduceri ca fiind incompatibile cu adevărul credinţei din cauza rezonanţei lor senzuale. A-1 picta pe Mântuitor ca pe un om obişnuit implică ideea că E1 ar fi avut numai natura omenească, în timp ce E1 este Dumnezeu-Om. Sarcina deosebită a iconografului este, dimpotrivă, aceea de a sublinia cu tărie că plinătatea dumnezeirii sălăşluite în trupul Mântuitorului Hristos.

O deosebire fundamentală: icoana, teologie a prezenţei

Există o neînţelegere profundă sau mai degrabă o distanţă serioasă între modul în care a fost înţeleasă ideea de artă divină în Biserica Răsăritului şi cel în care a fost înţeleasă în Biserica Apusului. Manifestare văzută a ceea ce nu se poate vedea, icoana nu există prin ea însăşi. Ea nu este altceva decât mijlocul prin care suntem conduşi spre fiinţe. Pentru Răsărit, ea este un obiect sfânt prin care simţim prezenţa personală a cuiva (Dumnezeu, Maica Domnului, sfinţii), aşa cum afirmă

marele sinod din 869/870: „icoana ne *anunţă şi ne face prezent* ceea ce Evanghelia ne spune prin cuvânt”.
Mult timp unite, cele două Biserici surori, se vor separa în mod progresiv în ceea ce priveşte modul în care fiecare a înţeles ceea ce este esenţial în icoană: *teologia prezenţei.*

Încă o deosebire importantă în timp ce Răsăritul, imitat în această privinţă de arta romană, se interesează să preamărească slava lui Dumnezeu, demnitatea lui Hristos biruitor al suferinţei şi al morţii (să ne gândim la Pantocratorul bizantin şi la Hristos biruitorul de la Vezelay, din La Charite-sur-Loire etc.), Apusul rămâne la baza Crucii. Într-adevăr, trebuie să vedem aici una din consecinţele impactului pe care l-a avut asupra cruciaţilor vederea Ţării Sfinte şi a mormântului Mântuitorului Hristos. Răsăritenii, fiind totdeauna acolo, depăşesc foarte repede ceea ce este tragic în eveniment pentru a pătrunde dincolo de fenomen. În felul acesta, icoana Răstignirii nu redă tristeţea şi abandonarea, ci, înainte de toate, mărturia unei prezenţe. Din contră, ce emoţie, ce sentiment de gol existenţial trăim, atunci când contemplăm mai mult timp celebrul tablou al lui Grunewald care exprimă brutalitatea existenţei şi umilirea Celui care s-a făcut pentru noi om. Pe de o parte prezenţă, pe de altă parte absenţa.

Cel răstignit de pe icoană nu are mâinile crispate, convulsionate. În icoană predomină maiestatea şi seninătatea, nu suferinţa şi martiriul. „Eu privesc pe Hristos răstignit şi văd pe Împăratul”, exclamă Sfântul Ioan Hrisostom. Braţele larg desfăcute, capul plecat într-o parte şi trupul înclinat în faţă nu fac altceva decât să ilustreze împlinirea jertfei de pe Cruce, reprezentată în ultimul cuvânt de pe Cruce: „Săvârşitu-sa” *(In.* 1~9, 30), ca şi mai devreme prin cuvintele „Iar Eu când mă voi înălţa de pe pământ, îi voi trage pe toţi la Mine. Iar aceasta zicea, arătând cu ce moarte avea să moară **(**In 12, 32—33).
Hristos din tabloul lui Grunewald se distinge printr-o regie de mare intensitate dramatică în care aspectul emoţional domină. Zdrobit, tras în jos de greutatea cărnii rănite, trupul lui Iisus are culoarea verde a descompunerii.

Să revenim la iconograful ortodox, care nu se adresează cu precădere emoţiilor, ci spiritului, scoţând în evidenţă chenoza (coborârea, golirea de sine, micşorarea) Dumnezeului-om, integritatea trupului Său, aducând aminte de nestricăciune.

Este important, deci, să încercăm a înţelege cât de mult anulează de fapt dimensiunea divină reprezentările lui Hristos, făcute în maniera lui Grunewald!

În asemenea, tablouri natura umană a lui Hristos absoarbe dumnezeirea în aşa fel încât se scot în evidenţă nu mai eşecu1, disperarea, *fără cel mai mic indiciu cu privire la înviere,* dezbrăcând Crucea de puterea ei de Viaţă. Să admitem că, dacă nu este necesar să fii creştin pentru a pune în evidenţă suferinţa omenească, trebuie în schimb să fii creştin pentru a „vedea" şi a face să se vadă" în Cel răstignit pe Hristos cel înviat întru slavă. Nu fără justificare, Dostoievski, în celebrul său roman Idiotul, striga prin gura prinţului Mâşkin, profund tulburat văzând punerea în mormânt de Holbein cel Tânăr, care reprezintă pe un Hristos desfigurat, cu ochii sticloşi şi trupul în descompunere: ,,Ştii că privindu-1, un credincios poate să-şi piardă credinţa?"

Date generale cu privire la icoană

Pregătire şi materiale

Fereastră spre Absolut, icoana este rodul unei munci îndelungate care cere răbdare, experienţă şi talent. În icoană materia nu este violată, ci aşa cum a plăsmuit-o Dumnezeu, încât toate materialele şi ingredientele folosite provin din lumea minerală, vegetală sau animală. Ele sunt chemate să participe la transfigurarea cosmosului, pentru că sarcina iconografului este aceea de a spiritualiza realitatea palpabilă.

Scândura, ca suport, numai ea cere o lungă pregătire. De ea depinde păstrarea picturii în condiţii atmosferice adesea foarte variabile. Alegerea lemnului are o mare importanţă este esenţial să fie trainic şi stabil. Spatele scândurii va fi, de altfel, întărit cu adaosuri de scândură. Centrul suportului, destinat să primească desenul, este adesea scobit câţiva milimetri în aşa fel încât să lase un fel de ramă lată de 2— 3 m. Această uşoară scobire, mai frecventă în tradiţia rusă decât în cea bizantină, se numeşte în slava veche *kovceg.* Termenul folosit pentru a desemna sipetele cu sfinte moaşte şi cu obiecte sacre, aminteşte de faptul că scopul primordial al marginii care rezultă prin scobirea uşoară a lemnului, nu este acela de a încadra icoana, ci de a păstra imaginea ca într-un fel de chivot.

Tehnica pictării icoanelor se fundamentează de la început pe două procedee folosite în antichitate, şi anume, pictura în encaustică abandonată treptat cu începere din secolul al VIII-lea sau de la sfârşitu1 crizei iconoclaste şi culoarea de apă cu ou, numită *tempera,* concurată încet, încet, şi ea de produsele industriale, fără a fi totuşi vreodată egalată de acestea.

Pe lemnul făcut aspru se aplică un strat subţire de clei din piele de iepure, peste care se aplică în general o pânză subţire, îmbibată la rândul ei în clei. Această pânză permite o mai bună aderenţă a fondului destinat să primească culorile şi fereşte pictura de orice vătămare, cum ar fi crăpăturile provocate prin uscarea treptată a lemnului. Practica a fost necunoscută până spre sfârşitu1 secolului al XIV-lea, iar pânza respectivă lipseşte adesea din icoanele greceşti de format redus şi acolo unde suportul este un lemn foarte tare.

Peste fondul cu pânză sau chiar pe scândură (în cazul când aceasta este dintr-un lemn tare) se aplică până la şapte straturi dintr-un grund făcut din acelaşi clei, amestecat cu praf de piatră albă (albastru sau cretă), numit *levkas* în ruseşte. Acest fond cretos tare, perfect lustruit, primeşte desenul inspirat dintr-un manual sau dintr-o icoană veche. Fidelitatea faţă de Tradiţie, chezaşă a autenticităţii, implică respectivul

demers care, în afară de aceasta, orientează creativitatea pictorului.

Urmează aurirea. Fondul icoanei se numeşte într-adevăr ,,lumină". Se recurge la ocrul galben sau roşu, uneori la lac alb. Adesea sunt aplicate foiţe de aur şi toate acestea cer o tehnică complexă, desăvârşită prin practică. Lucrarea următoare constă în acoperirea desenului cu gălbenuş de ou, apoi cu culori uniforme, înainte să se precizeze contururile şi să se lumineze ansamblul, adică înainte să se dematerializeze suportul. Dacă icoana nu se semnează, cu toate că există numeroase excepţii de la această regulă, ea primeşte totdeauna un nume care o leagă de modelul ei.

Înainte să fie expusă fumului de lumânare şi prafului, în genera1 icoana este impregnată cu ulei de in fiert, amestecat cu chihlimbar, cu răşină sau cu acetat de cobalt, care pătrunde prin stratul de culori şi le ameliorează aderenţa. Această ungere se numeşte oliva (de la grecescul *aleipho* = a unge, n. tr.).

E, desigur, important ca icoana, răsfrângere a nestricăciunii noii creaţii ţâşnită din mormânt împreună cu Hristos în dimineaţa de Paşti, să reziste rănilor şi uzurii timpului.

Scrierea numelui

Scrierea numelui investeşte icoana cu o prezenţă. Puterea numelui este, într-adevăr, recunoscută în toate religiile teiste, mai ales, în islam şi în numeroasele culturi vechi printre care este suficient să reţinem, spre exemplu, Egiptul, China şi lumea evreiască.

Vechii egipteni susţin că numele face parte integrantă din persoană. A-1 scrie sau a-1 rosti înseamnă a-i da viaţă sau a o prelungi. La chinezi, a da un nume implică o luare în stăpânire a persoanei sau obiectului în cauză. în fine, evreii au

atribuit numelui lui Yahve (YHVH = Eu sunt cel ce este — *Ieşirea* 3, 14), pe care numai arhiereul îl putea pronunţa, energii dincolo de orice putere de înţelegere a oamenilor. Dumnezeu este prezent şi activ în Numele Său care trimite puterea şi binecuvântarea Sa.

Trebuie reţinut un detaliu: o schiţă a teologiei numelui se profilează în lucrarea *Păstorului lui Hermas,* scrisă pe la mijlocul secolului al II-lea. În această carte se spune: „Numele Fiului este mare şi minunat şi E1 este Cel care susţine lumea".

Legat fiinţial de persoana Sa, numele lui Hristos actualizează prezenţa Sa activă, care nu poate fi percepută prin simţul văzului. Numele se dovedeşte a fi o armă puternică împotriva răului şi însemnarea lui pe icoană îi conferă acesteia caracterul sacru.

Icoanele lui Hristos şi ale Maicii Domnului poartă în greceşte abrevierea numelui Mântuitorului (ICXC =Ιησυς Χριστος*)* şi al Maicii Domnului (MP-ΘY = Μητηρ Θεου). Adesea, în funcţie de originea icoanei, lângă inscripţia iniţială se adaugă şi alte inscripţii în limba locului de unde provine icoana. Un manual de la Muntele Athos pentru folosinţa iconografilor propune o întreagă serie de nume pentru Hristos: „Atotputernicu1", „Izvorul vieţii", „Mântuitorul Lumii", „Milostivul", „Emanuil", „Regele slavei" etc. La fel şi pentru Maica Domnului: „Odighitria (Cea care arată drumul"), „Împărăteasa îngerilor", „Fecioara dulce mângâietoare" (Vladimir), „Bucuria tuturor „Mângâietoarea celor în nevoi" etc. Adăugăm, de asemenea, că aureola lui Hristos poartă totdeauna inscripţia oΩυ (Cel ce Este) aşezată deasupra sau de-o parte şi de alta, cum se vede în diverse variante.

Absenţa realismului

Dacă iconograful se dă de-o parte fără să-şi semneze numele pe lucrare, o face pentru că în icoană există ceva mai mult decât triunghiul închis al oricărei opere de artă profană:

Artistul, creaţia sa şi privitorul. Teofanică, semn văzut al nevăzutului, prin elementul transcendent care se află în ea, icoana depăşeşte pe pictor, cât şi pe cel care o priveşte. Absenta realismului, caracteristică acestei arte, scoate în evidenţă procesul de spiritualizare. Se înţelege de la sine că nu se pictează ceea ce este spiritual. A obiectiva prin sensibil ceea ce este spiritua1, ar fi o curată distrugere şi s-ar merge în sens invers. Dacă tablourile fac ape1 la simţuri şi caută să facă să vibreze în noi un sentiment firesc, icoana nu vrea să fie nici emoţionantă, nici sentimentală. Faţa, cum vom vedea mai jos, nu devine niciodată portret, după cum reprezentarea pământului, a lumii vegetale şi animale nu urmăreşte să reproducă ceea ce o înconjoară. Din contră! Lumea vegetală şi cea animală, adesea reprezentate prin aluzii, neagă orice logică, iar în cadrul lor întâlnim adesea forme stranii. Poate de neînţeles în zilele noastre, ele se vor face înţelese într-o zi, deoarece trebuie să ne încredem în înţelepciunea iconografilor odinioară.

Lumea noastră coruptibilă şi coruptă participă în icoană la îndumnezeirea omului şi, prin urmare, aici este transfigurată. Nu vedem, oare, în ea sfinţi care vorbesc şi poruncesc fiarelor sălbatice ce li se supun aşa cum se supuneau omului primordial înainte de căderea în păcat? Este o aluzie la taina viitorului paradis! Icoana nu se reduce, aşadar, la o artă figurativă sau nefigurativă, ea descoperă lumea de dincolo, realitatea spirituală nevăzută de ochii noştri trupeşti. Icoana este departe de a fi abstractă, şi aceasta pentru că ea este fundamentată pe Întruparea Hristos. (Este, într-adevăr, corect să afirmăm că Naşterea lui Hristos marchează naşterea icoanei.) Ea ştie să fie figurativă atunci când reprezintă trăsăturile unui sfânt, dar, înainte de toate, pune în evidentă dimensiunea duhovnicească. Fiecare element anecdotic este redus la minimum. Ceea ce interesează înainte de toate, este frumuseţea interioară şi nu estetica pură.

Leonid Uspenski precizează foarte bine că „ţelul icoanei este acela de a orienta spre transfigurare toate sentimentele

noastre, puterea noastră de înţelegere şi toate aspectele firii noastre, dezbrăcându-le de orice exaltare care nu poate fi decât nesănătoasă şi vătămătoare”. Tot astfel cum tălmăceşte îndumnezeirea, nimic din ceea ce este omenesc nu-i este străin, fie că este aspectul psihologic, fie trăsăturile proprii ale omului în mediul său înconjurător pământesc.

Dacă persoana reprezentată este, desigur, totdeauna asemănătoare cu modelul şi poartă, de pildă, aceleaşi veşminte pe care le-a purtat în timpul vieţii, trupul pictat nu are nimic carnal şi prin urmare, nimic care să putrezească, aşa cum se vede, din nefericire, în icoanele decadente influenţate de pictura Renaşterii. Înlăturată, carnea face loc unui trup transfigurat, plin de energii dumnezeieşti.

De unde vine, atunci, această tulburare pe care o arată uneori diferite persoane în faţa icoanei? E vorba de atracţie şi repulsie combinate. Aceasta pentru că icoana anunţă lumii bucuria, însă ascetismul din jurul ei îi imprimă o notă de tristeţe. Şi contrastul între tristeţe şi bucurie trimite la esenţa însăşi a creştinismului, unde lumina învinge definitiv întunericul şi suferinţa. Bucuria Paştelui nu ar fi posibilă fără Patimă, după care Hristos învie.

Icoana ne interpelează, dar nu ne vorbeşte, cu adevărat, decât din momentul în care întoarcem spatele împărăţiei trupului, pentru a primi Duhul Sfânt, care, numai E1, poate să ne umple de o bucurie desăvârşită.

Arhitectura

Arhitectura se înscrie în această sfidare a logicii omeneşti. În ea descoperim un refuz evident al oricărei funcţionalităţi. Proporţiile sunt complet ignorate şi nu ţin seama de mărimea personajelor. Acelaşi lucru se poate spune despre uşile şi ferestrele dispuse în mod bizar, cu dimensiuni utopice. În fine, o culoare mai închisă este suficientă ca să semnifice interiorul. Legile gravitaţiei nu acţionează în această lume. Nu este, oare, adevărat că icoana, ca şi Evanghelia, este

o provocare la adresa înţelepciunii lumii acesteia şi ordinii ei? De aici decurg formele sale adesea neobişnuite şi şocante.

Şi totuşi, nu există loc pentru echivoc. Icoana nu cunoaşte aparenţele şi arată inima sau esenţa fiinţelor şi a ceea ce este trăit. Personajele mai importante sunt desemnate pe nume.

Adăugăm faptul că, dacă formele arhitecturale, munţii vegetaţia ce formează fondul icoanei sunt totdeauna subordonate personajelor care ocupă spaţiul din faţă, aceste diverse elemente le sunt integrate şi nu au independenţă proprie. Taina Botezului lui Hristos oferă un foarte frumos exemplu de armonie cu munţii situaţi în stânga şi-n dreapta Sa. Icoana răstignirii, cu zidurile Ierusalimului în planul din spate, ilustrează, deopotrivă, cele spuse mai sus.

Faţa

De la Întruparea Fiului lui Dumnezeu, chipul omului primeşte o dimensiune nouă. Voinţa de spiritualizare a lumii include o transfigurare a lumii sensibile unde frumuseţea carnală nu mai este suficientă. Spre deosebire de arta elenistică şi cea a renaşterii, unde frumuseţea trupului omenesc primează prin efectul său naturalist, în icoană, trupul dispare adesea sub veşminte care seamănă cu toga romană. Aceste mantii nu mai acoperă trupuri, ci suflete, preluând „culorile” lor diafane. Cutele veşmintelor nu mai exprimă mişcările fizice, cu ritmul duhovnicesc al întregii fiinţe. Şi aceasta este atât de adevărat, încât se ajunge, spre exemplu să se discearnă starea spirituală a societăţii omeneşti de-a lungul secolelor pornindu-se de la evoluţia cutelor veşmintelor în iconografie.

Se întâmplă ca trupul să fie gol, cum este în icoana praznicului Botezului lui Hristos, dar lipsa lui de naturalism face să fie mai spiritual. Goliciunea nu dezvăluie trupul, deoarece ţelul icoanei nu este acela de a pune în evidenţă frumuseţea naturală, cum face arta profană, ci de a face

vizibile adevărurile teologice şi de a întrupa o prezenţă spirituală.

Faţa este centrul trupului. Ea domină totul. Călugărul Grigorie Krug în lucrarea *Carnets d'un printre d'icônes,* scrie următoarele:

,,Numai chipul care posedă o faţă - chip, şi numai un chip omenesc transfigurat prin mutaţie dumnezeiască poate avea dreptul să fie icoană sfântă".

Şi mai departe:

,,Vulturul care ţine Evanghelia nu poate fi icoana evanghelistului lan, ci doar simbolul lui".

În treacăt fie spus, grecii din antichitate considerau sclavul *ca fiind aprosôpos,* adică „fără de faţă". Or, luând chip omenesc, Dumnezeu ne restituie o faţă după chipul Său, nouă, celor înlănţuiţi (aprosôpoi) de păcat.

Dacă arta creştină de la începuturile creştinismului prezintă personajele sale din faţă, cu timpul deseori, nu se mai întâmplă aşa ceva, fără să mai vorbim de ceea ce se întâmplă astăzi, când adevărata faţă tinde pur şi simplu să dispară, ba chiar să reapară într-o formă caricaturală.

Este exact ceea ce exprimă marele critic de artă Réné Huyghe în lucrarea sa *Arta şi sufletul:*

,,Pe măsură ce faţa umană, mai ales, în nobleţea sa, a dispărut din operele contemporane, opusul ei, Animalul a ocupat aici un loc ciudat. E1 apare în mod frecvent, ca şi cum ar da mărturie despre o obsesie surdă a zilelor noastre (Ed. Flammarion, Paris 1980, p. 342)"

Nu-i aşa că arta actuală reflectă o lume în criză, lipsită de certitudini? În ciuda abundenţei fără precedent a mijloacelor de comunicare pe care le are la îndemână, omului modern îi este tot mai greu de a-1 întâlni cu adevărat pe celălalt a cărui faţă îi scapă.

În icoană, numai personajele care nu au ajuns la sfinţenie apar din profil. Să privim spre exemplu magii şi păstorii în icoana Naşterii Domnului. Aceasta scoate în evidenţă importanţa frontalităţii care înseamnă o Prezenţă. Contactul

direct o cere. Experienţa relaţiilor umane confirmă această afirmaţie. Profilul scurt-circuitează într-un anume fel acest contact direct şi depersonalizează relaţia. Astfel, în ciuda puterii evocatoare a subiectului, „Sărutul lui Iuda" de Giotto, care î1 arată pe Hristos din profil, descoperă un fel de absenţă. În unele cazuri s-ar putea vorbi de dominare: „Tu"- ul din ipostaza faţă-n faţă cedează locul lui *el,* care caracterizează persoana văzută din profil.

Prin frontalitatea lor, personajele din icoană, interpelează spectatorul şi îşi dezvăluie starea lor interioară.

Nimic mai normal, când capul determină volumul şi poziţia trupului. Ansamblul compoziţiei îi este subordonat. Dar, în timp ce canonul frumuseţii „clasice" impune ca trupul să aibă de cinci ori lungimea corpului, în icoană trupul este mai lung de zece ori decât capul.

Feţele par adesea bronzate, având aproape culoarea pământului. Desigur, faţa lui Hristos, Adam cel Nou (de la ebraicul *adamah,* pământ), nu ar putea fi atribuită unei anumite rase. E1 aparţine omenirii întregi, pe care de altfel, o recapitulează. Personajele primelor icoane privesc viaţa de apoi cu ochii foarte larg deschişi, uneori chiar exagerat. O asemenea privire întărită de arcada puternică a ochilor reţine atenţia celui care priveşte. Dar, spre sfârşitul perioadei iconoclaste se face simţită o evoluţie în modul de reprezentare a lui Hristos, care constă într-un echilibru mai mare între divin şi uman. Şi sub impactu1 înnoirii isihaste* în Bizanţ cu începere din secolu1 al XIV-lea şi cu o forţă deosebită în Rusia secolului al XVI-lea faţa devine tot mai blândă.

Atins de harul dumnezeiesc şi sfinţit, fiecare organ al simţurilor a încetat să mai fie organul senzorial obişnuit al omului biologic. Ochii, mari şi însufleţiţi dau mărturie cu privire la Sfânta Scriptură: „Ochii mei sunt pururea spre Domnul" (Ps. 24, 15) „căci ochii mei au văzut mântuirea Ta" (c. 2, 30). Ei s-au deschis spre sublim şi spre vederea lui Hristos.

---

*Isihasm, vine de la cuvântul grecesc isyhia, care înseamnă calm, singurătate, pace interioară; se referă la rugăciunea mistică, numită „rugăciunea lui Iisus”, în care comuniunea cu Dumnezeu se obţine, făcându-se să coboare înţelegerea în inimă prin repetarea numelui lui Isus Hristos, însoţită de rugăciunea vameşului „Doamne, Iisuse Hristoase, miluieşte-mă pe mine păcătosul” (c. 18, 14).
Mintea, curăţită de gândurile rele, păstrează amintirea Fiului lui Dumnezeu şi omul interior se deschide la lucrarea Duhului Sfânt.
Termenul de „isihasm” trimite mai ales la practica acestei rugăciuni care, deşi răspândită din primele secole ale creştinismului, a luat o formă nouă la pustnicii (isihaştii) care trăiau în sihăstriile din Muntele Athos în secolele al XIV-lea şi al XV-lea. Sfântul Grigore Palamas este eminentul lor purtător de cuvânt.

Legat de o spiritualitate de o bogăţie de nebănuit, isihasmul pătrunde în Rusia şi se dezvoltă mai ales în celebra mănăstire a Sfintei Treimi **-** Sfântul Serghie. A se vedea în acest sens minunatul text duhovnicesc Recits d’un pelerin russe, apărută la Ed. Seuil şi Petite philocalie de la prière du coeur**,** apărută la aceeaşi editură.

Studierea restului feţei include fruntea, nasul, urechile, gura şi obrajii brăzdaţi de riduri adânci la asceţi, călugări şi episcopi. Fruntea, bombată şi foarte înaltă, adăposteşte forţa duhului şi înţelepciunea, nedespărţite de iubire. Nasul alungit şi subţire scoate în evidenţă nobleţea. E1 nu mai percepe cele ale lumii acesteia, ci buna mireasmă a lui Hristos şi suflarea viu-făcătoare a Duhului, ţâşnită dintr-un gât zugrăvit peste măsură de gros tocmai pentru acest motiv. Gura, parte senzuală prin excelenţă este totdeauna foarte fină, are un desen foarte geometric care înlătură orice senzualitate. Ea rămâne închisă, deoarece contemplaţia postulează liniştea. Senin al spiritualităţii, această gură de formă redusă arată, după Sfântul Chiril al Ierusalimului (+387), că „trupul nu mai

are nevoie de hrană pământească pentru a trăi, pentru că a ajuns o minune duhovnicească” (Cateheza 18, P.G. 33, Col. 613).

Urechile, create pentru a auzi poruncile lui Dumnezeu, s-au interiorizat, iar zgomotul lumii nu mai ajunge la ele. Ele îşi concentrează atenţia asupra glasului interior. Chiar şi sub barbă uneori stufoasă se ghiceşte o bărbie energică. Unele detalii pot totuşi să surprindă, cum ar fi ochii fără strălucire sau urechile zugrăvite rău sau chiar ciudate. Lipsa realismului, neconformitatea cu natura ne amintesc faptul că acest trup percepe mai mult şi altceva decât cea mai mare parte dintre noi: nu numai lumea fizică, ci şi lumea spirituală. Această părăsire a naturalismului în reprezentarea organelor de simţ subliniază detaşarea faţă de excitări şi un fel de surzenie faţă de zgomotul lumii în folosul unei perceperi a lumii spirituale.

Într-adevăr, Sfinţii Părinţi socotesc simţurile drept porţi ale sufletului. şi „părintele călugărilor”, Sfântul Antonie cel Mare, (născut pe la anul 250) arată cât de mult afectează curăţia inimii omului acest du-te-vino dezordonat al imaginilor transmise de vedere, de auz, de simţul tactil, de gust, de miros şi de cuvânt.

Înţelegem mai bine că personajele cu forme adesea hieratice şi trăsăturile, în general, aspre ale ansamblului nu îmbie sentimentele, ci atrag privirile spre interiorizare. Trupurile, în nemişcarea lor, nu sunt niciodată statice, iar înfăţişarea lor ţeapănă scoate mai mult în evidenţă dinamismul vieţii interioare pe care o vădesc ochii arzători şi încrezători.

Aceasta este reprezentarea unui trup supus duhului, după cuvântul Scripturii: „să tacă tot trupul” (Zaharia 2, 17) ca să se arate Cel Prea Înalt.

Dacă nemişcarea exprimă pacea întru Dumnezeu şi viaţa supraomenească, mobilitatea, dimpotrivă dovedeşte neâmplinirea
vieţii spirituale, chiar starea păcătoasă a omului. Să ne gândim la icoana Schimbării la faţă unde, în timp ce Moise şi Ilie, la dreapta şi respectiv, la stânga Mântuitorului Hristos, stau

nemişcaţi, apostolii, înspăimântaţi de glasul din cer, se arată cuprinşi de o mare tulburare.
Degetele, peste măsură de lungi, ca şi trupul, adesea foarte slab, arată cât se poate de bine dematerializarea şi dezvăluie fluxul unei intensităţi spirituale care ţâşneşte din toată fiinţa.
Aureola din jurul capului simbolizează raza de lumină dumnezeiască care-1 luminează pe cel ce trăieşte în apropierea lui Dumnezeu. Mai interesată de suflet decât de trup, icoana vrea să arate efectul lucrării Duhului Sfânt asupra omului, care se manifestă în mod concret printr-un fel de asemănare dumnezeiască. Această prezenţă a Duhului Sfânt se răsfrânge pe faţă după cum mărturiseşte Nicolae Motovilov care vede transfigurat în faţa lui pe părintele său duhovnicesc, Serafim din Sarov. Pătruns de această lumină, stareţul se preface „în întregime faţă" străvezie ca petala trandafirului aşezată la flacăra unei lumânări.

,,Atunci părintele Serafim mă prinse pe după umeri şi strângându-i foarte tare îmi spuse:

- Noi, amândoi, tu şi eu, suntem în deplinătatea Duhului Sfânt. De ce nu mă priveşti?
- Nu pot, părinte, să te privesc. Flăcări ţâşnesc din ochii tăi. Faţa ta s-a făcut mai luminoasă decât soarele."

Şi mai departe, Motovilov continuă:

,,Imaginează-ţi în mijlocul soarelui de la miezul zilei (când razele lui strălucesc cel mai tare), faţa unui om care îţi vorbeşte. Vezi mişcarea. buzelor sale, expresia schimbătoare a ochilor săi, auzi sunetul glasului său, simţi cum mâinile lui te strâng pe după umeri, dar în acelaşi timp, nu-i zăreşti nici mâinile, nici trupul, nici pe-al tău, nimic altceva decât o lumină strălucitoare, care se răspândeşte dejur-împrejur, pe o distanţă de mai mulţi metri, luminând zăpada care acoperea câmpul şi cădea peste marele călugăr şi peste mine."

Evanghelistul Matei anunţă sensul profund al aureolei din jurul capului sfinţilor: „Atunci, drepţii vor străluci ca soarele în împărăţia Tatălui lor" *(Mat.* 13, 43).

Vom mai spune câteva cuvinte cu privire la icoanele Mântuitorului Hristos. Desigur, faţa omenească a lui Dumnezeu rămâne inepuizabilă, dar fiecare iconograf scoate în evidenţă unul din aspectele sale, caracterizat prin căutarea celei mai mari armonii.

Timpul şi locul

Inovaţiile picturii moderne sunt aduse la adevărata lor măsură dacă le comparăm cu îndrăzneala iconografilor, aşa-zişi prizonieri ai canoanelor fixe, dar, de fapt, liberatori, fiindcă permit o concentrare a efortului asupra a ceea ce este esenţial. Icoana nesocoteşte, într-adevăr, faimoasa unitate de loc şi de timp. La acest nivel domneşte libertatea cea mai totală şi iconografii nu se abţin să apeleze la ea. Toate timpurile şi locurile pot atinge acelaşi punct. Timpul-închisoare, spaţiul-închisoare nu mai au loc aici. Doar importanţa şi valoarea subiectului îi determină poziţia. Icoana Naşterii Domnului oferă în acest sens un exemplu perfect. Acest praznic înglobează toate celelalte praznice şi face prezente toate marile evenimente din viaţa lui Iisus. Aici icoana întâlneşte slujba care vorbeşte despre Paştele Naşterii şi Paştele Învierii Domnului.

Să adăugăm că scena zugrăvită se desfăşoară în faţa unei case sau a peşterii, dar niciodată în interior, care rămâne totdeauna fundalul. Iconograful subliniază în acest mod cât de mult evenimentul depăşeşte locul istoric, ca şi faptul că el merge dincolo de momentul în care s-a petrecut.

Structura

Ordinea şi pacea domină structura icoanei care oferă o imagine a lumii viitoare. Oamenii şi animalele, peisajul şi arhitectura participă la armonia dumnezeiască. Or, armonia pe care fiecare om o descoperă fără să fie un fin cunoscător al

artei rezultă dintr-o structură bine definită, rod al Tradiţiei şi al unei munci răbdătoare în căutarea desăvârşirii. Fără a intra aici în detaliile unei analize care ar duce prea departe, vom spune înainte de toate că pictorul de icoane nu va putea neglija geometria din cauza proporţiilor pe care urmează să le definească. Ba mai mult, el dispune de caiete de planşe şi de manuale care explică în mod foarte detaliat. Să analizăm din nou frumoasa icoană a Naşterii Domnului, datând din secolu1 al XV-lea, realizată în atelierul lui Rubliov. Ce observăm în ea? Scene diferite aparţinând unor perioade şi unor locuri deosebite. O împărţire a icoanei în trei părţi egale pe orizontală ne permite să distingem trei sfere de lectură, anume sus, sfera profetică, în centru cea a tainei însăşi iar jos, tărâmul omenesc. O împărţire a suprafeţei icoanei în nouă dreptunghiuri egale duce la aprofundarea analizei. Fiecare sferă se compune în mod practic din trei scene. Citind mereu de la stânga la dreapta, descoperim în registrul de sus, magii, steaua cu cele trei raze — simboluri ale Sfintei Treimi — şi îngerii. În registrul din mijloc se află îngerii care se închină, Pruncul, Mama Sa şi păstorii. În partea de jos se află Iosif tulburat şi interpelat de un păstor în vârstă cocoşat, universul reprezentat prin stânci, plante, pământ şi, în fine doicile îndeletnicindu-se cu activităţile specifice oricărei naşteri. Un studiu mai subtil duce la o desăvârşire a acestei analize sumare. Cititorul cu spirit geometric mai dezvoltat să compare, spre exemplu, poziţia capului Pruncului cu întreaga suprafaţă a icoanei, apoi cu capul Maicii Domnului. Pe urmă, pornind de la capul Pruncului, să traseze un cerc.

Aceeaşi structurare se regăseşte în celebra icoană a Sfintei Treimi (1411), capodoperă a lui Rubliov. Nenumărate studii făcute cu privire la ea î1 vor lămuri pe cititorul interesat, dar noi ţinem să prezentăm acest exemplu.

Crucea, şi merită să semnalăm acest lucru, se găseşte, în general, prezentă în mod nevăzut mai ales în icoanele praznicale, iar personajele sunt distribuite într-un mod simetric în aşa fel încât există totdeauna o convergenţă spre un

punct central care este fie Hristos, fie Maica Domnului, fie înţelepciunea divină.

Mărimea personajelor

Dacă raporturile numerice între părţile trupului jucau un rol fundamental la vechii greci, arta bizantină evoluează spre o abandonare a celor trei dimensiuni. Chipu1 omului nou, remodelat prin Hristos trimite la o lume în care dimensiunile nu mai au loc. Este vorba de o libertate absolută. Mărimea unui personaj se determină în funcţie de valoarea şi de semnificaţia sa. Poziţia intervine deopotrivă în aşa fel, încât un personaj aflat în picioare în partea din spate este mărit în comparaţie cu cel care se găseşte în planul din faţă. Dar chiar aşa, termenii „în faţă” şi „în spate” trădează realitatea, deoarece profunzimea nu există şi pentru că în icoană totul se desfăşoară în prim plan.

Perspectiva

Acest refuz al adâncimii este ilustrat prin personaje care, în general, se detaşează pe fondul aurit în absenţa oricărui element decorativ sau a planului din spate. Percepute astfel, în afara spaţiului şi timpului, personajele se impun prin prezenţa lor spirituală.
Cel mai adesea ignorată din pricină că imită natura prin punerea în practică a unei tehnici pure, perspectiva este în mod frecvent inversată. În loc să se găsească în spatele tabloului, punctul de perspectivă se găseşte în faţă. Punctul de fugă nu se găseşte în tablou, ci la spectator. Acest lucru arată în mod concret că punctul de plecare se găseşte în cel care priveşte icoana şi că personajele vin în întâmpinarea lui. Din aceasta rezultă o deschidere, pe când în tablou punctul de fugă închide. În temele cu personaje grupate, profunzimea este pur şi simplu sugerată prin suprapunerea capetelor şi a aureolelor.

Utilizând perspectiva inversă, iconografia cuprinde toată învăţătura Evangheliei care inversează valorile cum ar fi, spre exemplu, Predica de pe Munte *(Mat. 5,* 1-12). Dar ea ne aduce aminte deopotrivă de faptul că Dumnezeu are iniţiativa de a veni în întâmpinarea omului.

Lumina

Toată arta Bizanţului tinde spre o depăşire a formelor care exprimă materialitatea. Mozaicurile din Ravenna sunt, chiar prin culorile lor, un imn adus luminii. Or, lumina este subiectul icoanei. Şi totuşi, ea nu va putea fi iluminată, după cum nu se ilumineză soarele. Ţesută din lumina dumnezeiască, icoana nesocoteşte într-adevăr umbrele.

În continuare vom descoperi finalităţile teologice ale unui studiu pe marginea acestui subiect.

Importanţa culorilor

Culorile, fiice ale luminii, insuflă formei suflet şi deplinătate. Marele specialist şi pictor modern Johannes Itten declară:

,,Ştiu că secretul cel mai adânc şi cel mai esenţial al acţiunii culorilor rămâne nevăzut chiar şi pentru ochi şi că nu poate fi contemplat decât prin inimă. Esenţialul scapă formulelor.”

Şi mai departe:

,,Culorile sunt forţe strălucitoare, generatoare de energii care au asupra noastră o acţiune pozitivă sau negativă, fie că avem sau nu cunoştinţă de ea. Vechii sticlari foloseau culorile pentru a crea în spaţiul bisericilor o atmosferă mistică şi supraterestră şi pentru a transpune meditaţia credincioşilor într-o lume duhovnicească.”

Toate acestea au valoare pentru pictorii de icoane, dar mai există ceva. Cei vechi gândeau că vederea transformă şi, dacă acest lucru este adevărat, înţelegem consecinţele care decurg de ci pentru icoană. Adresându-se cu prioritate

sensibilităţii, spre deosebire de desen, care vorbeşte raţiunii, culoarea *„semnifică”.* Valoarea sa este prin excelenţă simbolică, chiar dacă interpretările variază. Pe plan religios, jocul de umbre şi lumină simbolizează o forţă ascensională.

Arta creştină ne dă numeroase exemple de folosire a culorilor ca simboluri: roşul, simbol al dragostei şi al Duhului Sfânt, albul, simbol al Tatălui, al credinţei şi al curăţiei, şi aşa mai departe. Cele şapte culori ale curcubeului ar trebui să permită ochiului lectura a mai mult de 700 de nuanţe. Este, oare, nevoie să mai spunem câtă ştiinţă trebuie să stăpânească iconograful în folosirea lor?

În iconografia bizantină, culoarea — care nu este doar un element decorativ **—** joacă un rol important. Fiind în felul ei un limbaj, ea tinde să exprime lumea transcendentă. Prin asocierea culorilor, icoanele ajung să traducă, dincolo de realitatea obiectului, un mesaj profund, spiritual perceput prin subconştient. Deşi adesea decurge din Tradiţie, alegerea culorii se supune în mare măsură semnificaţiei simbolice, de unde constrângerea pentru artist, care nu va putea să dea frâu liber propriei sale fantezii. Utilitatea „canoanelor” menţionate mai sus nu mai trebuie demonstrată. Şi totuşi, este incontestabil că schimbările
remarcate indică faptul că adesea culoarea lua naştere în contextul lucrării. Dar, din motivele menţionate, iconograful renunţă la arsenalul de *trompe l’oeil* (clar-obscur, umbre). Culorile, niciodată terne, niciodată întunecate, frapează prin puterea şi prin vioiciunea lor. Caii şi stâncile pictate în ocru roşu subliniază refuzul oricărui realism, deschizând calea în vederea spiritualizării. Acestea sunt culori mistice.

Prin trăsături de penel din ce în ce mai limpezi care au la început o bază întunecoasă, iconograful obţine o luminozitate crescândă. Veşmintele, şi, mai ales cele ale lui Hristos cel proslăvit, ale Pruncului Iisus, ale Maicii Sale şi aripile îngerilor lasă adesea să se vadă fire de aur foarte fine, aplicate în mod paralel. De aici rezultă lumină şi bucurie. Acest procedeu numit *„assisto”* capătă o importanţă majoră.

Prin calitatea sa de lumină pură. spre deosebire de culorile ce nu fac altceva decât să reflecte lumina, aurul simbolizează dumnezeirea care, ca un metal topit, curge prin trupurile transfigurate.

Proprietăţile chimice şi rezistenţa diferitelor culori erau perfect cunoscute de vechii maeştri greci şi ruşi. Culorile, de origine minerală (carbonaţi, silicaţi, oxizi etc.) sau organică (substanţe vegetale sau animale), au rezistat vicisitudinilor vremii. Într-adevăr, în timp ce icoanele datând din secolul al V-lea sunt bine conservate, altele, uneori foarte recente, şi păstrate în condiţii de mediu favorabile, pot să se găsească într-o stare lamentabilă. Printre diferitele cauze ale acestei stări de lucruri, cea mai importantă este, desigur, nesocotirea sau nerespectarea regulilor tehnice stabilite de marii pictori de icoane.

Culorile, trebuie să menţionăm aceasta, au tendinţa de a căpăta o mai mare importanţă la ruşi decât la greci. Contextul geografic şi climatic, care contribuie în final să modeleze sufletul, are oarecare importanţă chiar dacă el nu explică totul. Merită citat aici unul dintre cele mai frumoase texte ale filosofului rus Eugen Trubeţkoi, scris în 1916, care îşi păstrează, şi azi, întreaga valoare:

,,Câmpul semnificaţiilor culorilor icoanei este tot atât de infinit ca şi câmpul natural al culorilor care pot fi văzute pe cer. Mai întâi sunt culorile albastre, din care iconograful cunoaşte o mare varietate: albastrul întunecos a1 nopţilor înstelate, albastrul luminos al zilei şi o mulţime de tonuri mai pale:

albastru azuriu, turcoaz, aproape verzi. Noi, locuitorii din nord, suntem obişnuiţi cu aceste culori albastre, care după apusul soarelui tind spre verde. Dar albastrul nu constituie decât fondul comun pe care se desfăşoară o infinitate de alte culori cereşti: licărirea stelelor, roşul zorilor de zi, roşul unei furtuni pe timp de noapte sau al unui incendiu; numeroasele nuanţe ale curcubeului, în fine aurul soarelui din miezul zilei. În icoanele din vechea Rusie găsim toate aceste culori în sensul

lor suprateresstru. Toate sunt utilizate de artist pentru a separa empireul de existenţa noastră pământească. Aceasta este cheia care ne permite să înţelegem frumuseţea inefabilă a simbolismului culorilor în icoană. Ideea principală a acestui simbolism este, după cât se pare, următoarea: mistica icoanelor este mai întâi de toate solară, în sensul cel mai înalt spiritual al acestui cuvânt. Oricare ar fi frumuseţea pe care ar putea-o îmbrăca celelalte culori ale cerului, aurul soarelui de amiază rămâne culoarea culorilor şi minunea minunilor. Toate celelalte îi sunt oarecum subordonate. În prezenţa lui, albastrul de noapte dispare; stelele pălesc, la fel şi strălucirea unui incendiu produs pe timp de noapte. Purpura
zorilor de zi nu este decât precursoarea soarelui care răsare. În fine, toate culorile curcubeului provin din jocul razelor de soare, căci soarele este izvorul oricărei culori şi al oricărei lumini în cer şi sub cer.
Aceasta este în icoană ierarhia culorilor în jurul „soarelui fără amurg”.
Nici o nuanţă a curcubeului nu rămâne fără un rol în reprezentarea slavei dumnezeieşti, dar numai aurul solar simbolizează centrul vieţii dumnezeieşti, în timp ce restul se găseşte în jurul acestuia. Numai Dumnezeu, „mai strălucitor decât soarele”, produce această lumină împărătească. Culorile care-1 înconjoară exprimă natura creaturilor cereşti şi pământeşti preamărite, care constituie Templul Său cel viu, nefăcut de mână omenească. Am spune că pictorii de icoane printr-o anumită intuiţie mistică, au ghicit secretul spectrului solar, descoperit câteva secole mai târziu şi au conceput toate nuanţele curcubeului ca răsfrângerile multicolore ale unicei raze a vieţii dumnezeieşti. (E. Trubeţkoi, *Trois etudes sur l’icone,* p. 65—66).

Se impune aici o scurtă remarcă. Moştenit din secolul al XVI-lea, obiceiul de a îmbrăca icoana cu metal numit „riza” sau ,,oklad”, oricât de frumos ar fi, adesea face dovada unui iconoclasm inconştient, care sustrage privirilor noastre

frumuseţea liniilor şi a culorilor, tot atâtea căi spre lumea transcendentă făcută prezentă.

Culorile şi semnificaţia lor

Culoarea, care este lumină, pentru fizician este o radiaţie cu o anumită lungime de undă. Nu era de mirare să fii impresionat sau transformat de ea, după cum credeau cei vechi. Ciclul de lumină, prezent în ritmul anotimpurilor, în culoarea frunzelor, a florilor şi a fructelor (pentru a nu cita decât câteva) oscilează între întuneric şi lumină. Trei vopsele — albastru, galben şi roşu —amestecate cu grijă permit să se obţină toate culorile ce pot fi şi cele modificate în ceea ce priveşte caracteristicile, luminozitatea şi saturaţia.

Aflat în strânsă legătură cu celelalte simţuri, ochiul percepe tonuri calde sau reci, culori aspre sau catifelate, uscate, delicate, fade, fără să mai vorbim de sonoritatea lor. Culoarea acţionează, într-adevăr, asupra trupului întreg şi cu atât mai mult asupra sufletului, fără să se poată da explicaţii exhaustive. Şi acest impact psihic nu face decât să crească pe măsură ce o persoană prezintă un nivel de cultură mai înalt. Medicina psihiatrică recurge de multă vreme la culori. În timp ce pacienţii cu stări depresive sunt aşezaţi în camere în care abundă culoarea roşie, bolnavii agitaţi stau într-un mediu ambiant vopsit în bleu şi violet. Şi aceasta, deoarece culorile reci (albastrul, verdele) exprimă şi sugerează calm, blândeţe, repaus, contemplaţie, bucurie, tristeţe, contrar excitaţiei, puterii, bucuriei, forţei, activităţii, înflăcărării atribuite culorilor calde (roşu1, galbenul). Încercări efectuate în acest domeniu în mai multe uzine au confirmat în mod clar efectele culorilor asupra randamentului salariaţilor. De altfel, nici animalele nu rămân datoare. Să ne gândim, printre altele, la cocoş, la câine şi la unele insecte pe care roşul le excită. Şi pentru că ne apropiem de tratarea fiecărei culori, să reţinem că un pachet negru pare mai greu decât unul alb; un local vopsit în roşu, mai cald decât unul albastru. Conversaţiile

telefonice durează net mai puţin într-o cabină pictată în roşu decât într-una pictată în albastru. Cât priveşte expresia „a fi muncit de gânduri negre”, ea nu face altceva decât să explice efectul culorii negre asupra psihicului.

Să ne mai mirăm, aşadar, de interesul arătat de bizantini pentru exploatarea la maximum a culorilor într-o artă sacralizată?

Albul. Albul, opusul negrului, nu este cu adevărat o culoare, ci corespunde totuşi sumei tuturor culorilor, dacă sunt culori **-** lumină. Într-adevăr, nimic nu este mai luminos decât lumina albă. Nimic mai firesc decât ca albul să simbolizeze lumina cărei proprietate este aceea de a se răspândi şi a brăzda spaţiul. Simbol al netemporalităţii, albul era culoarea atribuită zeilor din cea mai îndepărtată antichitate. Cuvântul tibetan *hot-tkar* înseamnă „Alb şi unul” referindu-se la unitatea lui Dumnezeu. Vergiliu descrie pe zeul Pan (care înseamnă „totul”), izvor de viaţă, ca fiind „alb ca zăpada” *(Georgicele,* cartea a III-a, vers. 91). La celţi preoţii sau druizii sunt îmbrăcaţi în alb. Vechii egipteni consideră albul ca pe o culoare veselă şi norocoasă. Ei îşi acoperă morţii cu giulgiuri albe pentru că moartea separă lumina de întuneric, sufletul de trup. Culoare a morţii în Africa neagră, albul slujeşte şi să alunge moartea.

La creştinii primelor secole, botezul se numea „luminare”. Noul botezat îmbracă veşminte de un alb strălucitor, ca semn al naşterii sale la o viaţă adevărată. Albul este de acum înainte culoarea Revelaţiei, Harului şi Teofaniei.

Locurile înalte implică o lumină mai puternică. Nu este, oare, aceasta lumea veşnicelor zăpezi rezervată zeilor? Dumnezeu se arată lui Moise pe muntele Sinai într-o revărsare de lumină (fulgere). Mântuitorul se schimbă la faţă pe Muntele Taborului. Acest alb ameţitor şi scânteietor al veşmintelor lui Hristos se regăseşte în icoana Schimbării la faţă şi în numeroase icoane ale Învierii fără a uita celebra frescă din biserica Kariye din Constantinopol (azi moschee). Albe sunt şi

fiinţele pătrunse de lumina dumnezeiască: îngerii, care se găseau lângă mormânt, cei de la Înviere, ca şi bătrânii din Apocalipsă şi adesea aureola sfinţilor (dacă aceasta nu este din aur). Alb este Dumnezeu Tatăl în icoana Paternităţii, condamnată de sinodul de la Moscova (Dumnezeu Tatăl, într-adevăr, nu s-a întrupat). Încadrându-se în simbolismul dublu al Slavei şi al Patimii lui Hristos, demnitarii Bisericii Ortodoxe poartă veşminte liturgice albe pe care sunt aşezate cruci de culoare neagră, în contrast cu albul veşmintelor.

Dar frecare culoare cuprinde o ambivalenţă. Câmpul de zăpadă pe un gheţar evocă moartea aşa cum caii albi o prevestesc, potrivit psihanalizei. Albul noului născut pe fundalul negru al peşterii din icoana Naşterii, sau cea a lui Lazăr în icoana învierii sale aduce aminte de mormânt.

Culoare a curăţeniei, a ştiinţei dumnezeieşti („păcatele voastre se vor face albe ca zăpada”, *Is.* I, 17) şi a cunoaşterii integrale (marii sfinţi sunt adesea mari savanţi), albul exprimă deopotrivă bucuria şi fericirea. Kandinsky în cartea sa *Du spirituel dans l ‘art et dans la peinture en particulier* (Denoel-Gonthier, Paris, 1979, p. 128) sugerează foarte bine dinamismul acesteia, spunând:

,,Albul acţionează asupra sufletului nostru ca o linişte absolută... Această linişte nu este moartă, ci plină de posibilităţi vii.”

Albastrul. Fără îndoială, cea mai profundă şi cea mai nematerială dintre culori (de asemenea, cea mai rece), albastrul oferă o transparenţă care se verifică în vidul apei, al aerului sau al cristalului. Privirile pătrund până la infinit.

Culoare cerească prin excelenţă şi, prin urmare, predominantă în vitraliile medievale, albastrul dematerializează, într-un anume fel, formele înfăţişate în aceste vitralii. Fiind pasivă din punct de vedere material prin slaba ei strălucire, culoarea albastră devine eminamente activă la nivel spiritual, orientată fiind spre transcendent. Ea conduce sufletul pe calea credinţei al cărei simbol, de altfel, este.

Albastrul are şi un caracter întrovertit şi discret, sugerând smerenia tăcută. Tonurile mai profunde accentuează acţiunea lui interioară, dar şi atracţia spre infinit. Tonurile deschise sunt de ajuns să-l facă îndepărtat şi indiferent. Se cuvinte să precizăm: contrastul unui ton cu una sau mai multe culori îi schimbă valoarea.

Transparenţa albastrului, menţionată mai sus, face din această culoare un aliat firesc al albului. Odinioară era simbol al nemuririi la chinezi şi al adevărului la egipteni, unde marele preot purta un safir şi oficia îmbrăcat în albastru, iar din aceasta ne dăm seama de legătura ei cu divinitatea.

În confruntarea dintre cer şi pământ, albastrul şi albul (culori cereşti) fac corp comun, împotriva roşului şi verdelui (culori pământeşti). Icoana populară a Sfântului Gheorghe care ucide balaurul oferă un excelent exemplu în acest sens. În mitologia greacă, tatăl oamenilor şi al zeilor poartă numele de Zeu care înseamnă viaţă, eter, căldură şi foc. Mantia sa albastră (eterată, culoare a cerului) sau roşie (foc) dă mărturie despre legătura strânsă existentă între înţelepciune şi iubire la divinitatea supremă.

Cu toate că în Orient culoarea albastră era apreciată — să ne gândim la ţesăturile şi superba ceramică persană şi otomană — ea este ignorată în Noul Testament, iar în Vechiul Testament este rar citată. Este vorba de veşmântul de purpură violetă, purtat de marele preot *(Ieşirea* 28, 3 1), care comunică cu Dumnezeu în Cortul Mărturiei, făcut şi el din stofe de culoare violetă” *(Exod 26,* 1—4; 36, 8, 11).

Culori atribuite Sfintei Fecioare, albastrul şi albul, exprimă detaşarea faţă de lume şi înălţarea sufletului eliberat spre Dumnezeu. Icoana Adormirii Maicii Domnului pictată de Teofan Grecul pe care o putem admira în galeriile Tretiakov din Moscova, oferă un perfect exemplu în acest sens. (Scena Adormirii în icoana Deisis *şi marile praznice,* este direct inspirată din icoana lui Teofan Grecul.)

Praznicul Adormirii Maicii Domnului *(15* august) se situează în apropierea semnului zodiacal al Fecioarei, la

întâlnirea dintre vară şi toamnă, când din cerul larg deschis (adică de un albastru pe care nu-1 tulbură nici un nor), soarele incendiază pământul, dezgolit astfel şi dematerializat. Cum am putea nesocoti un atare simbolism?
Semn al tainei vieţii dumnezeieşti, albastrul întunecat abundă în iconografie. E1 este culoarea centrului aureolei în icoanele Schimbării la faţă şi a lui Hristos proslăvit. Albastrul este foarte des culoarea mantiei Pantocratorului, a veşmintelor Sfintei Fecioare şi ale Apostolilor, fără să uităm albastrul modelat din icoana Sfintei Treimi a lui Rubliov.

Roşul şi purpuriul. Culoare nelimitată — şi, deci, aproape de lumină, încât serveşte uneori drept fond icoanei — roşul exprimă izbucnirea unei vieţi exuberante fără să imite risipirea galbenului năvalnic. Prin strălucirea puternică, irezistibilă şi prin strânsa lui legătură cu sângele, principiu al vieţii, culoarea roşie este considerată adesea drept prima dintre culori.
Pământească, ea simbolizează tinereţea, frumuseţea, bogăţia, sănătatea, iubirea, dar şi războiul. Este prezentă la toate marile festivităţi ale multor popoare.

Dacă dragostea spiritualizată (Duhul Sfânt) se exprimă prin roşul pur, roşul deschis colorează steagurile revoluţionarilor. A-ţi pierde sângele (roşu), înseamnă să-ţi pierzi viaţa. Copil al astrului focului, vinul, care reprezintă sângele, înveseleşte inima, accelerându-i bătăile. Simbol al adevărului divin în Vechiul Testament, vinul devine la Cina cea de taină, sânge al lui Hristos. Plotin *(Eneade,* VI, cap. 111) vede în foc unul din arhetipurile frumuseţii. Or, simbolul Sfintei Treimi este cifra 3, ea însăşi chip al focului („vahni” în sanscrită, se traduce prin „foc” şi „trei”). Sărbătorit la solstiţiul de vară, când soarele se află la zenit, Ioan Botezătorul anunţă pe Iisus ca fiind Cel care botează nu cu apă, ci cu foc *(Mat.* 3, 11). Praznicul Naşterii lui Hristos este fixat atunci când declinul zilei s-a oprit şi soarele îşi reia drumul ascendent care aduce după sine o creştere a zilelor. Icoana Naşterii arată

„Soarele Cel Nou”, lumina care strălucește în noaptea întunericului.

Simbol al iubirii, al jertfei şi al altruismului, roşu1 ocupă în creştinism un spaţiu larg. Roşie este hlamida lui Iisus în pretoriu, roşii sunt vesmintele martirilor, ca şi mantia Sfântului arhanghel Mihail şi serafimii înşişi, al căror nume în ebraică înseamnă „arzători”. De notat este faptul că roşul poate să însemne, deopotrivă, egoism, ură, orgoliu luciferic şi, prin extensiune, focul iadului. .

Purpura, era rezervată celor mai înalte demnităţi chiar de pe vremea lui Homer *(Odiseea,* XIX, 225). În Sfânta Scriptură se spune că Daniel a primit veşminte de purpură din partea regelui Belşaţar *(Dan. 5,* 29), iar în Noul Testament, bogatul la curtea căruia zăcea Lazăr, era îmbrăcat în „porfiră şi vison” *(c,* 16, 10). La bizantini, purpura simbolizează puterea supremă. Cu excepţia ceremoniilor religioase, când apărea înveşmântat în alb, împăratul purta veşminte de purpură al cărei negoţ era interzis de codul lui Justinian. Astăzi, cardinalii Bisericii romano-catolice se îmbracă în haine purpurii.

Deşi există un puternic contrast din punct de vedere spiritual între roşu şi albastru, aceste culori creează o mare armonie. Putem vedea aceasta atunci când Maica Domnului este reprezentată având un veşmânt roşu (omenesc) sub mantia de culoare albastră (simbol al naturii divine, pentru că a purtat în ea pe Fiul lui Dumnezeu). Mantia purpurie şi albastră a personajului central din icoana Sfintei Treimi a lui Rubliov subliniază, la rândul ei natura umană, jertfa şi dumnezeirea lui Hristos. Veşmântu1 purpuriu este totodată împărătesc şi sacerdotal. Cele două culori atestă cele două naturi ale uneia şi aceleiaşi persoane.

Merită să adăugăm că în icoanele care reprezintă un singur personaj, constatăm adesea că, atunci când mantia este dintr-o singură culoare, restul veşmintelor prezintă o culoare complementară. Acelaşi lucru se întâmplă în scenele evanghelice. Mai mult, culorile sunt bine demarcate unele de altele.

Verdele. Este complementar roşului, aşa cum apa este complementară focului. Verdele este culoarea regnului vegetal, a primăverii şi, deci, a reânnoirii. Produsă prin fotosinteză (astrul focului), clorofila (verde) este condiţionată de umiditate (apă). Verdele şi viaţa sunt două cuvinte cu conexiuni profunde. Grecii şi romanii au consacrat culoarea verde Afroditei (şi, respectiv lui Venus), zeiţă a frumuseţii născută din apă. Egiptenii recunoşteau în verde culoarea vieţii vegetale, a tinereţii şi a sănătăţii, urmaţi în această privinţă de Dionisie Pseudo-Areopagitul. Toate popoarele mediteraneene, de la Vechiul Testament la Islam, recurg din abundentă la simbolistica verdelui.

Găsindu-se între albastru (rece) şi roşu (cald), verdele pur reprezintă echilibrul perfect ieşit dintr-un amestec de albastru şi galben şi, prin urmare, calmul, absenţa mişcării. Dar dacă i se adaugă puţin galben sau albastru, se schimbă fiind capabil de puternice modulări.

Simbol al regenerării spirituale, verdele este în mod frecvent culoarea profeţilor şi a evanghelistului Ioan, vestitorii Duhului celui *Sfânt.* Este de ajuns să răsfoim un album de icoane pentru a ne da seama de marea contribuţie a verdelui în reprezentarea personajelor.

Galbenul şi aurul. La nivelul luminozităţii, galbenul nu este decât un roşu mai luminos, de unde şi marea înrudire cu roşul, deşi este greu ne limităm la atâta. În timp ce roşul pur reprezintă adevărul, galbenul tulbure sau pal simbolizează orgoliul, adulterul, trădarea tot atâtea duhori ale suflului luciferic.

Culoarea aurie prezintă mai mult interes. Se Ştie că la multe popoare a existat cultul soarelui. La egipteni substanţa soarelui **,** a zeilor şi a faraonilor era aurul. Statuia aurită a lui Buddha aminteşte ,de iluminare, iar „Vârsta de aur” scoate în evidenţă desăvârşirea. Să ne reamintim cupolele aurite şi mozaicurile bizantine care simbolizează viaţa de apoi, o lume

unde soarele nu apune. Inalterabil, aurul simbolizează la creştini viaţa cea veşnică şi credinţa, dar înainte de toate simbolizează pe Hristos însuşi: Soarele, Lumina, Răsăritul. Încă o ambivalenţă: aurul-culoare, simbol al soarelui se deosebeşte de aurul-monedă, simbol a1 corupţiei.

Aurul nu este o culoare întâlnită în natură, astfel că, fondul aurit al icoanei creează un spaţiu unde trupurile nu mai trebuie să se conformeze elementelor de peisaj sau de arhitectură. Eliberate de ceea ce este pământesc, ele sunt spiritualizate.

Dacă strălucirea metalică a aurului reflectă, pe de o parte lumina soarelui şi flacăra lumânărilor, pe de altă parte, ea intensifică culorile diverse prin jocul unui contrast care produce o armonie sublimă.

Cuvântul ebraic ‘awr (aour, aur, ur) care înseamnă *lumină,* se înrudeşte cu cuvântul latinesc *aurum* (aur, care în India semnifică lumina mineralã). La fel, cuvântul latinesc *oratio* (cuvânt) trimite la cuvântul franţuzesc *or* (aur). Grecii spuneau despre un mare orator că are *gură de aur.* Aceasta înseamnă că galbenul auriu simbolizează CUVÂNTUL (Logos), despre care Sfântul Ioan Evanghelistul spune că este Dumnezeu şi Viaţă, Lumina oamenilor *(In.* 1, 9— 10). „A vorbi” înseamnă „a acţiona” pentru că „Dumnezeu a zis: să fie lumină şi a fost lumină” *(Fac.* 1, 3). Dacă omul simbolizează cuvântul şi lumina, o cugetare mai atentă ne va face să înţelegem consecinţele ce rezultă de aici în ceea ce priveşte icoana. N-am putea, oare, să spunem că aici Cuvântul — în cazul nostru, mesajul evanghelic sau liturgic —este asimilat de vedere?

Cafeniul. Culoare a solului, a argilei şi a gliei, maroul rezultă dintr-un amestec de roşu, albastru, verde şi negru. E1 sugerează frunzele uscate, toamna, putrezirea a ceea ce este vegetal şi ajunge să fie pământ de răsadniţă. O largă paletă de culori cafenii se obţine prin degradarea culorilor pure. De asemenea, cafeniul nu posedă dinamismul şi strălucirea celorlalte culori. Şi, cu toate acestea, icoanele sunt pline de

aceste ocruri care se asortează cu lumina, imagine a unui pământ transfigurat ce oficiază cina pascală.

Simbol al smereniei *(humus* = pământ), al sărăciei, haina de pânză grosolană a călugărilor aminteşte de moartea lentă pentru lume, pentru a deveni pământul cel bun al lui Dumnezeu.

Negrul. Ca şi albul, negrul înseamnă absenţa sau suma, tuturor culorilor. Dar, pe când albul reprezintă în mod simbolic unitatea luminii, negrul este negarea acesteia. Negrul, evocare a neantului, a haosului, a neliniştii şi a morţii, absoarbe lumina fără a o mai da înapoi. şi, cu toate acestea, negrul nopţii deţine promisiunea răsăritului, aşa cum iarna o are pe cea a primăverii. Biblia vede în culoarea neagră noaptea originilor care precede creaţia: „Întunericul acoperea adâncul" *(Fac.* 1, 2). Pământul locuinţei morţilor poartă sământa renaşterii şi se arată rodnic: „Dacă bobul de grâu nu moare...". Simbol a1 timpului, negrul este, după Jung, locul germinărilor. Astfel, el poate fi doar o „culoare" de trecere, care duce la reînnoire.

Pe icoane, veşmintele negre ale călugărilor simbolizează renunţarea la deşertăciunea lumii, condiţie a vederii luminii dumnezeieşti. Fiindcă viaţa se stinge fără lumină, pe icoanele judecăţii din urmă, cei osândiţi sunt zugrăviţi în negru. Diavolii, la rândul lor, sunt zugrăviţi în negru, roşu sau cafeniu. Peştera din Icoana Naşterii este neagră, la fel este şi mormântul lui Lazăr, peştera de sub cruce şi iadul din icoana Învierii.

Aceste câteva consideraţii ne fac să întrevedem câmpul larg de investigaţie oferit de culori şi tratarea lor în iconografie. Dacă s-a părut că am insistat prea mult asupra culorilor în cadrul acestei lucrări restrânse, se datorează convingerii noastre privind importanţa deosebită a temei.

Această stăpânire incontestabilă a culorilor şi a simbolismului lor contribuie în mod esenţial la frumuseţea icoanelor, care fascinează până şi pe marii maeştri ai picturii moderne. O dovadă în acest sens ne-o dă pictorul francez

Matisse, care a fost entuziasmat la vederea icoanelor, cu ocazia călătoriei sa1e prin Rusia la începutul secolului nostru. Marele om de ştiinţă suedez Engström declara în 1932, la sfârşitu1 unui periplu prin Rusia, că:

,,O asemenea armonie de culori nu a fost niciodată atinsă. Trebuie să trimitem pictorii noştri acolo, atât pe cei tineri, cât şi pe cei în vârstă, pentru ca să înveţe respectul pentru echilibrul spiritual. Aceasta nu este nimic altceva decât taina credinţei! Eu am sărbătorit în Rusia un festival de artă eminamente sublimă (extras din cartea lui *Moscovites).*

Legătura dintre Cuvânt şi vedere

În ultima parte a acestui capitol, punem întrebarea: care este impactul vederii asupra auzului şi invers, al auzului asupra vederii? Subiectul este important, dacă ne aducem aminte că în Ortodoxie, Cuvântul (Evanghelia), textele liturgice şi icoanele sunt împreună. Cum să nu fim mişcaţi de citirea Evangheliei, care relatează Naşterea Domnului, atunci când, în acelaşi timp, privim icoana? Cuvântul găseşte în icoană, pe de o parte, un suport de neânlocuit, dar, pe de altă parte, icoana oferă, mai ales, o mai mare revelare a misterului afirmat. Într-o oarecare măsură, Cuvântul este asimilat de vedere, aşa cum sugeram acest lucru atunci când am prezentat culoarea aurie. Ştiinţa confirmă, de altfel, că jumătate din auz se realizează prin intermediul privirii. Mai mult, pentru un creştin pătruns de mesajul icoanelor, orice lectură sacră primeşte o dimensiune nouă, care este de fapt o rezonanţă vizuală”.

Capitolul III

Analiza câtorva icoane

1. Icoanele Maicii Domnului

După icoana Iui Hristos, care este pentru noi o evocare permanentă a Întrupării Fiului lui Dumnezeu, icoana Maicii Sale se impune de la sine. Nu este ea, oare, cel mai frumos giuvaier al omenirii, stadiul ultim al îndumnezeirii omului? Proclamată a fi Theotokos (Născătoare de Dumnezeu) de sinodul de la Efes din 431, ea nu putea să aibă această calitate decât dacă Hristos era „Dumnezeu adevărat şi om adevărat". Icoanele cu Fecioara şi Pruncul atât de frecvente şi de apreciate de iconografi şi credincioşi nu fac altceva decât să ateste această taină. Ele asigură adesea în mod paralel patronajul unei biserici, al unei mănăstiri sau al unui întreg popor.

Răsăritul reprezintă totdeauna pe Maica Domnului Theotokos cu părul, partea superioară a frunţii şi umerii acoperiţi de un voal cu o margine aurită, numită în greceşte *maforion.* Este de neconceput reprezentarea ei sub chipul unei fecioare cu părul lăsat la vedere şi despletit în maniera occidentală. Maforion-ul este împodobit de trei stele de aur, una pe frunte şi câte una pe fiecare umăr. Deşi considerate de unii drept un simbol al Sfintei Treimi, tradiţia rusă vede în aceste stele simbolul fecioriei înainte şi după Naştere.

Ortodoxia distinge patru tipuri iconografice fundamentale ale Maicii Domnului:

1) Cea care tronează
2) Cea care se roagă (Oranta)
3) Cea care arată calea, Odighitria (de la grecescul „odos"-cale).
4) Cea dulce mângâietoare: *Eleusa* (de la grecescul *Eleos,* milă).

Pornindu-se de la aceste patru tipuri, s-au realizat până acum peste 230 de variante. Subiectul este foarte vast.

Semnalăm printre alte nume descriptive atribuite foarte devreme icoanelor Maicii Domnului-Theotokos: Kardiotissa (Fecioara bunătăţii), Balikhotissa (izvor al vieţii), Galactotrophousa (cea care alăptează). În plus, faţă de funcţia ei sacră, desemnarea unei icoane a Maicii Domnului -

Theotokos se referă în mod frecvent şi la locul de origine. Oraşele ruseşti Vladimir, Jaroslav, Smolensk, Tver, Tikvin, Herson, Kazan, Novgorod şi altele, împrumută numele lor unor icoane celebre.

O combinare a numelui funcţiei icoanei cu cel al locului de origine este destul de curentă şi permite o mai mare precizie. Se vorbeşte, aşadar, de icoana Odighitria-Vladimirskaia, de Odighitria-Smolenskaia, de Eleusa-Hersonskaia şi aşa mai departe.

— Tipul CELEI CE TRONEAZĂ o arată pe Maica Domnului aşezată pe un tron într-o poziţie frontală. Ea ţine la piept Pruncul Iisus, care binecuvântează şi arată un sul al Scripturilor. De fiecare parte a tronului se găseşte reprezentat un înger, uneori un sfânt, înclinat spre Prunc, ca semn a1 închinării.

Dacă denumirea *Platytera* (care conţine totul) se întâlneşte frecvent, acest nume nu desemnează un tip specia1 de icoană, de vreme ce uneori el este atribuit, printre altele, „Fecioarei cu semn".

— ORANTA se întâlneşte cu, sau mai rar, fără Pruncul Iisus. În primul caz, când vorbim de „Fecioara cu semn" *(znamenie,* în rusă şi *vlahernitissa* în greceşte), Pruncul este reprezentat într-o migdală în faţa pieptului Maicii Sale. Dumnezeul pe Care universul nu poate să-L încapă este circumscris în sânul Fecioarei. Nu poate fi trecut cu vederea următorul text din profetul Isaia:

„Pentru că Domnul însuşi vă va da un semn: iată, Fecioara va lua în pântece şi va naşte Fiu şi-i va da numele Emanuel" *(Is.* - 14) care înseamnă „Dumnezeu este cu noi".

Faţa Pruncului este ca a unui adult cu fruntea înaltă, plină de înţelepciune. E1 ţine în mâini un sul din cărţile Scripturii şi binecuvântează cu mâna dreaptă. Fecioara ridică braţele într-un gest de rugăciune şi adorare. Icoana numită „Rugul aprins" aparţine acestui grup.

— În tipul ODIGH1TRIA (care arată calea), Născătoarea de Dumnezeu îl priveşte pe cel care se uită la ea dintr-o poziţie

plină de maiestate, şi arată cu mâna dreaptă Pruncul pe care-1 ţine pe mâna stângă. Îmbrăcat într-un veşmânt haşurat cu aur, amintind dumnezeirea Lui, Pruncul, reprezentat ca adult, ţine în mâna stângă sulul cu textele Scripturii şi binecuvântează cu mâna dreaptă. E1 apare în calitate de Emanuel, conştient de rolul său mântuitor, într-o frontalitate plină de măreţie si demnitate.

Direct inspirat din prima icoană a Fecioarei pictată după tradiţie, de Sfântul Luca, acest tip de icoană ocupă un loc privilegiat Manualul de la Muntele Athos pentru iconografi indica faptul că pictorul se înclina în faţa icoanei Odighitria şi se ruga la Hristos înainte de a începe lucrul.

- Fecioara ELEUSA, UMILENIE (în rusă) sau MÂNGÂIETOAREA înseamnă milă dar şi mângâiere. Exemplul cel mai prestigios şi cel mai cunoscut în această privinţă este Fecioara din Vladimir, icoană grecească introdusă în Rusia în secolul al XII-lea, în care intimitatea raporturilor psihologice dintre Mamă şi Prunc este puternic exprimată. Cu trupul lipit de trupul Maicii Sale, obraz lângă obraz, Pruncul pare să caute refugiu la cea care întrevedea deja Patima Lui. Ea îl învăluie cu protecţia ei afectuoasă şi maternă.

2. Icoana Pantocratorului şi Deisis

Distingem trei reprezentări iconografice majore ale lui Hristos: *Mandylion* (chipul nefăcut de mână oferit regelui Abgar), *Emanuel* (Hristos-Pruncul cu aspect adult reprezentat şezând pe tron şi binecuvântând cu sulul Scripturii în mâna stângă), şi *Pantocratorul* (Atoate-ţiitorul sau Stăpânul Universului). Acesta din urmă este cel mai frecvent.

Prezent în majoritatea bisericilor bizantine, el este zugrăvit în locul cel mai înalt din biserică, în centrul boltei turlei principale. Printre marile fresce şi mozaicuri consacrate acestei teme, portretul cel mai impresionant este Pantocratorul din mănăstirea Daphni. în apropiere de Atena, Lucrare făcută în mozaic de un artist din secolul al XI-lea. Cu

privirea coborând spre credincioşii adunaţi în biserică, Hristos pare că scrutează adâncul inimilor. Această expresie uneori severă şi caracteristică artei bizantine, se schimbă în bunătate în icoanele slave.

Potrivit erminiei, Pantocratorul este reprezentat bust sau preaslăvit. Uneori este reprezentat pe tron, înconjurat de cete îngereşti, fiind un mod în care se scoate mai mult în evidenţă slava lui dumnezeiască. Privirea şi gesturile captează pe cel care-l priveşte. Scoase în evidenţă printr-un desen precis, degetele mâinii Sale drepte binecuvântează în felul preoţilor Bisericii Ortodoxe. În cele două versiuni curente prezentate aici, unirea degetului inelar cu cel mare aminteşte de unirea în Hristos a celor două naturi, divină şi umană, celelalte trei degete simbolizând Sfânta Treime. Merită reţinut faptul că degetele din exemplu1 50*,* prin poziţia lor, schiţează monogramul grecesc al lui Hristos (IC XC), înscris pe toate icoanele, chiar şi pe cele ruseşti.

Pantocratorul are capul înconjurat de o aureolă cruciformă, pe marginea căreia sunt scrise literele O Ω N (Eu sunt Cel ce este; *Ieşirea,* 3, 14) şi ţine în mâna stângă Evanghelia, uneori deschisă la unul din textele: „Eu sunt Lumina lumii", sau: „Cel care vine după Mine nu umblă întru întuneric, ci în lumină"; sau „Eu sunt Calea, Adevărul şi Viaţa" etc. E1 este îmbrăcat cu o mantie roşie (numită *chiton),* peste care poartă alta de culoare albastru închis sau verde, amintind deopotrivă de cele două naturi.

Dacă privim mai atent, distingem două grupuri de icoane ale Pantocratorului. Unele scot în evidenţă sensul cosmic al Atotputernicului „Împărat al împăraţilor şi Domn al domnilor" (I *Tim.* 6, 15), celelalte subliniază lucrarea mântuitoare a lui Hristos, potrivit cu textul din Evanghelie mai sus amintit: „Eu sunt Lumina lumii. Cel care vine după mine, nu va umbla întru întuneric, ci va avea viaţa veşnică" *(In.* 8, 12), text care se găseşte pe cele mai multe din icoanele ce-1 reprezintă pe Hristos.

Trebuie, desigur, să admitem că, dacă iconografia ce-1 reprezintă pe Pantocrator se inspiră din viziunile veterotestamentare ale profeţilor („Cerul este scaunul Meu şi pământul, aşternut picioarelor Mele”, *Is, 66,* I), ea împrumută mai mult şi din textul Evangheliei Înălţării pe care îl găsim în (24, *50—52)* şi din *Faptele Apostolilor (F. p.* 1, 9—11). Pantocratorului rece al frescelor şi icoanelor, care-1 arată pe „Cel ce este” tronând peste lume şi de neatins, icoanele Înălţării îi opun intronizarea solemnă a lui Hristos însoţit de doi sau patru îngeri:

,,Şi acestea zicând, pe când ei priveau, S-a înălţat şi un nor L-a luat de la ochii lor. Şi privind ei, pe când El se înălţa la cer, iată doi bărbaţi au stat lângă ei, îmbrăcaţi în haine albe. Şi aceştia au zis: Bărbaţi galileeni, de ce staţi privind la cer? Acest Iisus Care S-a înălţat de la voi la cer, astfel va şi veni, precum L-aţi văzut înălţându-se la cer *(F. p.* I, 9— 1 1)”.

Pe când Pantocratorul, înfăţişat în icoană, reprezintă o parte din icoana Înălţării, lucru confirmat de istoricii de artă, Înălţarea însăşi scapă istoricilor profani. Dacă Ponţiu Pilat, personaj autentificat de toţi istoricii, este reprezentat ca martor şi, deci, garant al răstignirii lui Hristos, Înălţarea vorbeşte de Hristos Care şade de-a dreapta lui Dumnezeu-Tatăl *(Mc.* 16, 19). Este vorba aici de un eveniment religios care scapă criticii istorice ştiinţifice, de altfel ca şi Învierea, de care va fi vorba în continuare.

Icoană eshatologică (de la grecesul *eschaton,* care se referă la vremea de apoi), pentru că îngerii de la înviere vestesc într-adevăr că E1 va reveni la fel după cum s-a înălţat, icoana Pantocratorului este şi imaginea lui Hristos, care stă de-a dreapta Tatălui, dar este în acelaşi timp şi prezent în Biserică până la Parusie (revenirea lui Hristos la sfârşitul veacurilor). E deajuns să arătăm conţinutul extrem de bogat al acestei icoane populare.

Foarte răspândită şi îndrăgită de popoarele ortodoxe, icoana numită *Deisis* (care înseamnă în greceşte *mijlocire)* înfăţişează pe Pantocrator bust sau şezând pe tron, înconjurat

de personaje care mijlocesc pentru credincioşi. *În mica Deisis,* lângă Hristos sunt reprezentaţi numai Maica Domnlui şi Sfântul Ioan Botezătorul. În *marea Deisis* lângă Maica Domnului şi Sfântul Ioan Botezătoru1, în jurul Mântuitorului Hristos se mai află şi cei 12 apostoli, precum şi cei doi arhangheli. Foarte rar Maica Domnului şi Sfântul Ioan Botezătorul cedează locul lor altui sfânt ocrotitor, vreunui sfânt local sau îngerilor, dar reprezentarea lui Hristos este totdeauna centrală.

Mântuitorul Hristos dă mărturie despre Înaintemergătorul Ioan spunând: „Între cei născuţi din femei, nimeni nu este mai mare decât Ioan, dar cel mai mic în împărăţia lui Dumnezeu este mai mare decât el” *(c.* 7, 28). Sfântul Ioan este mai presus de profeţi şi totuşi oricât de mare ar fi, el rămâne un om al Vechiului. Testament. Ori, toţi sfinţii Vechiului Testament, cu Ioan Botezătorul în frunte, prin Învierea lui Hristos, au devenit mijlocitori în Nou1 Testament a cărui cea mai aleasă floare rămâne Sfânta Născătoare de Dumnezeu.

Deisis este icoana nunţii Mielului: Hristos este însoţit aici de „logodnica Sa, Biserica, reprezentată prin Născătoarea de Dumnezeu. Prieten al Mirelui *(ln.* 3, 29), Înaintemergătorul o însoţeşte pe logodnică, Biserica, de unde locul foarte important pe care i-1 acordă Ortodoxia.

Bizanţul mai cunoaşte încă o reprezentare sporadică a lui Hristos, ca mare Preot care poartă o coroană împărătească cu inscripţia: „Împăratul împăraţilor şi marele preot”. Cartea pe care o ţine în mână se deschide pe o parte la cuvintele:

„Împărăţia Mea nu este din lumea aceasta” *(ln.* 1 8, 36), iar pe de altă parte, la cuvintele: „Luaţi, mâncaţi, acesta este Trupul Meu care se frânge pentru voi spre iertarea păcatelor” *(Mt.* 26, 28). Aici *împăratului* pământesc al bizantinilor, îi corespunde *Împăratul* ceresc.

3. Icoana Răstignirii

Din spirit practic, spre deosebire de Orient, care este mai

contemplativ, Occidentul, din lipsă de credinţă, vrea să atingă, să vadă, să simtă. În faţa tainei Învierii, Răstignirea ne copleşeşte pe plan fenomenal, Crezul proclamă: „şi a fost răstignit în zilele lui Ponţiu Pilat", autentificând astfel moartea Mântuitorului Hristos pe care orice istoric serios o recunoaşte şi despre care Evangheliile vorbesc din abundenţă. Contrar Occidentului creştin, fascinat de cruce şi de înfăţişarea ei doloristă*, Ortodoxia nu-1 vede pe Hristos izolat în natura Sa umană, ci plin de slava lui Dumnezeu. De altfel, majoritatea crucilor ortodoxe nu au înscrisă pe ele expresia „Iisus Nazarineanul, Regele iudeilor", ci „Împăratul slavei şi al îngerilor", expresie preluată de Apostolul Pavel (1, *Cor.* 2, 8) şi de Sfântul Ioan Hrisostom: „Î1 văd răstignit şi îl numesc Împărat" *(P. G. 49,* 413). Întregul serviciu divin din ciclul pascal repetă fără încetare: „Cu moartea, moartea a călcat" (troparul Învierii) subliniind faptul că moartea lui Hristos pe cruce nu este un eşec, ci victoria asupra morţii. De aceea iconografia nu arată un trup supus chinurilor, ci pe Stăpânul Vieţii, prezenţă dumnezeiască strălucitoare.

Atribuită celebrului pictor rus Dionisios (meşterul Dionisie), format la şcoala urmaşilor lui Rubliov, icoana prezentată aici a fost executată pe la anul 1500 pentru catapeteasma unei

* Dolorismu1 este doctrina privind utilitatea valoni morale a morţii.

mănăstiri şi figurează printre cele mai frumoase icoane ruseşti.

Foarte îngustă şi închisă la culoare, crucea avântată ocupă centrul compoziţiei ce are un echilibru perfect. Trupul lui Hristos, deosebit de alungit şi plin de graţie, se înclină uşor spre Sfânta Fecioară întărită şi susţinută de trei femei îndoliate. Pradă unei dureri intense, fără însă a face un spectacol de lacrimi, Maica Domnului se desprinde de grup, arătând cu mâna dreaptă spre Fiul său, mână întinsă din toată fiinţa ei spre trupul eliberat de atracţia pământească, şi care

pare să se încline spre Ea. Răstignită cu Fiul său şi în deplină comuniune cu E1, Maica Domnului nu lasă loc revoltei, ci se alătură iubirii Bunului păstor(*(In,* 10, 1 1) dându-şi în mod deliberat viaţa pentru oile Sale „Pentru aceasta Mă iubeşte Tatăl, pentru că Eu îmi pun sufletul ca iarăşi să-1 iau. Nimeni nu-1 ia de la Mine, ci Eu de la Mine Însumi îl pun” *(In.* 10, 17—18).

În stânga crucii se găseşte adâncit în meditaţie ucenicul iubit, Ioan Evanghelistul. În spatele lui este reprezentat centurionul Longin, mirat şi plin de respect, a cărui prezenţă este atenuată de uniforma în culori deschise.

Alungite şi într-un anume fel eterate, celelalte personaje contribuie la întărirea verticalităţii imaginii, *coborârea şi ridicarea* lui Hristos, adică coborârea la iad şi ridicarea din nou la Viaţă. Cea de-a treia traversă a crucii, aşezată sub picioarele Celui răstignit, reprezintă balanţa destinului, cele două Împărăţii opuse pe care crucea le uneşte, timpul eliberării înlănţuiţilor.

Simbol de o valoare cosmică şi universală, crucea, care se avântă spre cele patru puncte cardinale, este aşezată pe muntele Golgota, spaţiu sacru, considerat în tradiţia biblică drept centrul lumii. Sistemul de gândire al societăţilor tradiţionale, socoteşte muntele drept punct de unire între Cer şi Pământ.

„Pom a1 vieţii sădit în suferinţă” (slujba Înălţării Sf. Cruci), crucea se fixează în centrul pământului, pe *omfalosul* (în greceşte, buric) lumii, deasupra peşterii întunecate unde se află craniul lui Adam. Înălţată în centrul universului, ea închipuie axa, lumii prin care comunică cele trei niveluri cosmice: cel de sus (Cerul), al nostru (pământul) şi cel de jos (infernul), unde se înfige pomul mântuirii.

Dacă embrionul este legat de mamă prin intermediul cordonului ombilical, omul îşi găseşte principiul vital în aceste două centre - Golgota şi crucea. Mai mult, şi credem că cititorul a înţeles deja aceasta, Hristos îşi dă viaţa pe cruce, ceea ce arată cu o forţă uimitoare faptul că universul în

totalitatea sa participă la Moartea-înviere. Acesta este un mesaj de o bogăţie nebănuită pe care aceste câteva rânduri nu fac altceva decât să-l atingă în treacăt, el meritând un studiu consacrat numai lui.

Să revenim la scenă. Sângele noului Adam, curge din coasta Sa rănită pe craniul reprezentantului omenirii care, în felul acesta, îşi recapătă viaţa. Cum să nu vedem legătura cu icoana Naşterii? Hristos se naşte în întunericul cel mai adânc; Răscumpărarea are loc în centrul lumii.

Hristos este reprezentat cu ochii închişi, deci, întradevăr mort. Şi, cu toate acestea, câtă pace, câtă dragoste şi câtă demnitate pe chipul Lui! Faţa Sa înclinată lasă să se prevadă un somn adânc. „Viata a adormit şi iadul se înspăimântă (din slujba Sâmbetei celei mari)".

Închipuind sfera divinului, doi îngeri în poziţie de închinare, zboară deasupra crucii, cu mâinile acoperite de veşmânt în semn de respect. La stânga, sub bârna transversală, un alt înger conduce şi împinge în faţa lui, spre Hristos, un chip care simbolizează Biserica. Îngerul din dreapta Celui răstignit alungă Sinagoga reprezentată printr-o femeie care priveşte speriată înapoi. În planul din spate al sferei umane reprezentată prin personaje, se ridică zidurile Ierusalimului. Hristos este întradevăr respins de ai Săi, ceea ce face pe Apostolul Pavel să spună: „Noi nu avem aici cetate stătătoare" *(Evr.* 13, 11 — 14), atât este de adevărat că ucenicul nu va putea fi mai mare decât învăţătoru1 său.

Pânza albă, cu faldurile frumos aranjate, care acoperă coapsele lui Iisus întăreşte frumuseţea ansamblului, armonia şi ritmul. Crucea se profilează pe lumina fondului aurit.

Adânc tulburată de sămânţa bucuriei pascale, nu tristeţea din jur precumpăneşte, ci slava lui Dumnezeu

4. Icoana Învierii sau a Coborârii în Iad

Ortodoxia este mărturia Învierii. Aceasta constituie tema principală a slujbei vecerniei din fiecare sâmbătă şi a utreniei

din fiecare duminică dimineaţa. Credincioşii care vin la biserică duminica participă aproape totdeauna la slujba Învierii. Icoana Învierii „Praznic a1 praznicelor” primeşte în chip firesc un, relief cu totul aparte.

Spre deosebire de Răstignire, despre care dispunem de detalii precise şi abundente, evangheliştii nu spun nimic despre momentul exact al Învierii lui Iisus. N-ar fi fost posibil ca acest moment să fie prins pe pânză aşa cum a fost înfăţişarea învierii lui Lazăr ieşind din în mormânt în faţa prietenilor săi. Eveniment nemăsurabil şi, prin urmare, impropriu pentru o analiză ştiinţifică, Învierea lui Hristos rămâne cu toate acestea un fapt istoric real, reper esenţial pentru istoria noastră. Să spunem că ea nu este un fapt istoric în sensul istoriei profane, ci un fapt teologic care depăşeşte posibilităţile istorice omeneşti.

Dacă nu se găsesc spectatori ai momentului exact al Învierii, există totuşi martori *care* adeveresc acest fapt, începând cu soldaţii. Ortodoxia nu înfăţişază momentul Învierii când Hristos iese din mormânt, căci acesta deformează adevărul şi înlătură taina.

Tradiţia recunoaşte două icoane ale Învierii în conformitate cu Sfintele Scripturi: cea a femeilor purtătoare de mir venite la mormânt *(Mat.28,* 1 —8) şi cea a Coborârii lui Hristos în iad pe care o prezentăm aici.

Această frumoasă icoană, a cărei temă se fixează din secolul al VIII-lea poartă adesea inscripţia *Anastasis,* adică *ridicare* (din păcat). Conţinutul ei, fără îndoială, datorează mult Evangheliei apocrife a lui Nicodim, mentionată mai sus.

Ţâşnind ca o lumină, Hristos apare în icoană ca Domn al Vieţii şi al lumii. Învingător a1 prăpastiei morţii, trupul său înviat este însufleţit de Dumnezeul-Treime, mai ales de Duhul Sfânt, de unde această strălucire a energiilor divine (paiete de aur) şi acest dinamism, care este exprimat, printre altele, de veşmântul fâlfâind în aer. El este în întregime lumină”, fiinţa Lui întreagă anunţă zorile unei zile noi. Sfărâmând porţile iadului întinse în formă de cruce deasupra hăului, Hristos le

calcă în picioare şi-1 prinde cu putere de mână pe Adam pe care-1 smulge din întunericul morţii. Această întâlnire dintre primul şi noul Adam primeşte o semnificaţie deosebită. Icoana întâlneşte liturghia bizantină punând un puternic accent pe faptul că învierea Iui Hristos anunţă vestea cea bună a învierii tuturor celor morţi. De aici strânsa legătură între silueta lui Hristos cel înviat şi cea a lui Adam pe care o ia cu sine în propria-i Înviere. Cu Adam, toată omenirea ce-l moşteneşte, este răscumpărată. Sleit de puteri, dat fiind că este trezit din somnul morţii (păcatul), Adam îl priveşte bucuros dar obosit pe Eliberatorul său. E1 întinde cealaltă mână, rămasă liberă, într-o mişcare de întâmpinare şi totodată de rugăciune, atrasă spre Dumnezeul său ca floarea spre soare. Tot în prim plan, Eva îngenuncheată îşi ridică cu sfială mâinile acoperite de poala veşmântului ei. În spatele ei, se află Moise ţinând în mâini tablele Legii, cei drepţi din Vechiul Testament şi câţiva profeţi dintre cei care au proorocit despre venirea Mântuitorului. La stânga, îmbrăcaţi în vesminte cu însemnele regale, se află David şi Solomon într-o poziţie de întâmpinare şi rugă; în spatele lor se găsesc un profet şi Ioan Botezătorul Înaintemergătorul, trimis în iad ca să anunţe venirea Domnului vieţii. El arată cu mâna pe Hristos care adesea este înfăţişat ţinând în mână Sfânta Cruce, armă de biruinţă. Cuie şi zăvoare sunt împrăştiate deasupra prăpastiei întunecate a iadului a cărui intrare este scoasă în evidentă de munţii foarte apropiaţi unii de alţii. Având un trup duhovnicesc, transfigurat, Hristos scapă legilor lumii, scapă legii gravitaţiei, marcată de stricăciune şi moarte. Hristos este primul care s-a desprins de neamul omenesc, şi de aici toată transparenţa deschiderea şi comuniunea Sa.

O revenire la icoana Naşterii Domnului ne ajută întrevedem mai bine legătura profundă dintre cele două praznice amândouă putând purta numele de *Paşte.* Pruncul dumnezeiesc se naşte în mod tainic în inima iadului. „Sfeşnic purtător lumină, trupul lui Dumnezeu sub pământ alungă întunericul iadului”, proclamă slujba din ziua praznicului

Naşterii Domnului. Ecoul acestei sărbători ajunge până la utrenia Sâmbetei cel mari: „Tu ai coborât în pământ pentru a mântui pe Adam negăsindu-1, o, Doamne, ai mers să-l cauţi până în iad”. Naşterea anunţă astfel Învierea. Ea o conţine într-o oarecare măsură Pruncul (de la praznicul Naşterii) nu se află E1, oare, într-un mormânt (peşteră) înfăşurat în fâşii de pânză, aşa cum este înfăţişat Lazăr, mortul înviat ieşind din mormânt (tot o peşteră)? Imagine a iadului, peştera întunecoasă se regăseşte în icoana Botezului Domnului, unde Iordanul se transformă în mormânt lichid, element al Cosmosului pe care Trupul Său îl curăţeşte. Trebuie deopotrivă, să amintim peştera întunecoasă de sub Crucea de pe dealul Golgotei, în icoana Răstignirii.

Tot Vechiul Testament este orientat spre venirea lui Hristos. Întruparea Fiului lui Dumnezeu şi Învierea sunt împlinirea finală a acestei tendinţe spre Hristos. Ele scot în evidenţă prezenţa lui Dumnezeu în centrul istoriei, iluminând totul: „Nu te teme! Eu sunt Cel dintâi şi Cel de pe urmă. şi Cel ce sunt viu. Am fost mort şi, iată, sunt viu, în vecii vecilor şi am cheile morţii şi ale iadului” *(poc.* 1, 17—18).

Ca şi în icoană, Hristos coboară în adâncul fiinţei noastre şi ne smulge din întunerîc. Integrarea în Cel răstignit şi înviat implică faptul că „ne-am îngropat împreună cu E1 prin botez în moartea Sa” *(Col.* 2, 12) **—** de unde vechiul ritual al cufundării**—**ca să înviem cu el dintre cei morţi.

„Dă-ţi sângele şi primeşte Duhul”, repetă Tradiţia care alungă orice ambiguitate: Viaţa postulează moartea omului celui vechi, părăsirea şi depăşirea răului originar care-l macină. Neliniştile, limitele, eşecurile noastre, opacitatea faţă de alţii (egocentrismul) faţă de frumuseţea creaţiei, consecinţă evidentă ale acestei peceţi întunecoase, toate sunt absorbite de un vârtej eliberator în măsura aderării noastre la Moartea-înviere care, numai ea, ne face să trecem *(Paşte* înseamnă *trecere)* din împărăţia morţii pe care o sugerează întunericul, la lumina, care este izvorul vieţii.

Capitolul IV

Elemente de teologie a icoanei

1. Icoana, chip curăţitor

Imaginea invadează lumea noastră cotidiană. Ea domină toate mediile sociale, strada, locul de muncă şi, prin presă şi micul ecran, pătrunde până în sânul familiei. Obişnuinţei şi uzurii pe care imaginea le provoacă, tehnicienii ei răspund prin forme şi culori tot mai subtile şi mai insistente, adesea fără prea mare respect faţă de sensibilitatea spectatorului pe care trebuie să-1 cucerească.

Prin forţa sa de sugestie, imaginea poate fi utilizată împotriva omului, fără ca acesta să-şi dea seama. Ea poate să-i modeleze gândirea, să-i aprindă pasiunile, să-i modeleze comportamentul, într-un cuvânt, să-1 priveze chiar de libertate. În societatea noastră, imaginea se substituie din ce în ce mai mult textului. Reflecţia tinde să cedeze în faţa senzaţiilor şi, mai ales, în faţa privirii. Să gândim la puternica momeală vizua1ă pe care o reprezintă strada cu vitrinele ei, cu luminile ei, adesea mobile şi sclipitoare! Şi ce să mai spunem de publicitatea bazată pe randament care ne invadează? Trebuie să admitem că din moment ce numai profitul are importanţă, valorile omeneşti se estompează, creşte chemarea spre simţuri. Foarte sugestivă, din cauza puterii sale simbolice şi a impactului său cu sensibilitatea, imaginea se insinuează în adâncurile fiinţei, ameninţând totodată viaţa interioară.

Civilizaţie a imaginii, societatea post-industrială traversează o criză profundă legată de un materialism omniprezent. Din acelaşi motiv, libertatea noastră şi a artistului, ne autorizează să transformăm lumea după chipul nostru. Dacă vederea noastră este curată, noi spiritualizăm totul. În caz contrar vom rămâne prizonierii materiei, ai spaţiului şi ai timpului.

Întreaga viaţă spirituală postulează, deci, o alegere între poli care sunt „materializarea” sufletului sau spiritualizarea trupului în direcţia indicată prin icoană.

Nu trebuie, oare, să admitem că exclusivismul raţionalist, ştiinţific şi mecanic actual se plăteşte printr-o atrofiere periculoasă a facultăţilor globale ale cărei disocieri de pictura modernă ne oferă numeroase exemple? Viziunea unei lumi transformată într-o uriaşă ladă de gunoi pe care ne-o oferă anumiţi artişti contemporani, reflectă foarte bine miasmele inconştientului lor. „Sufletele se dezintegrează; aşadar, şi feţele”, spune marele scriitor rus Gogol, care subliniază cât de mult este investit fiecare artist cu o putere pe care n-ar putea-o nesocoti:

,,Arta ne împacă cu viaţa. Arta este introducerea ordinei şi a armoniei în suflet şi nu a tulburării şi a dezordinii... Dacă artistul nu realizează minunea transformării sufletului spectatorului în iubire şi în iertare, arta sa nu este altceva decât o pasiune trecătoare (Scrisoare din 10-1-1848, adresată poetului Jukovski)”.

Omul este modelat în mod progresiv de ceea ce contemplă. Regăsim la tibetanii şi cambodgienii întâlniţi caracteristicile de nepăsare şi seninătate ale lui Buddha a cărui imagine ei au asimilat-o în mod profund. Ar trebui să fii orb să nu vezi aici decât o trăsătură rasială.

Loc de întâlnire a Luminii exterioare şi interioare, ochii reprezintă partea cea mai transparentă şi cea mai vie a trupului. Stingerea acestei lumini este echivalentă cu moartea.

,,Luminătorul trupului este ochiul. Dacă ochiul tău este bun, tot trupul tău va fi luminat, dar dacă ochiul tău va fi bolnav, tot trupul tău va fi întunecat (Lc.11,34)”.

Lui îi incumbă obligaţia să spiritualizeze materia din care el face parte prin trupul său, pentru a aduce la Dumnezeu întreaga creaţie (Cf. *Ef.* 1,1—10).

Tradiţia biblică şi creştină vede în idolatrie un transfer al contemplării lucrurilor dumnezeieşti asupra celor ce ţin de simţuri. De la origine destinate să favorizeze apropierea

noastră de Frumuseţea supremă care este Dumnezeu, frumuseţea sensibilă a devenit un scop în sine. Dar, icoana ne permite să revenim la această contemplare originară şi să efectuăm un transfer invers, pentru că scopul Întrupării este acela de a reorienta privirea oamenilor spre Dumnezeu.

Punct de referinţă în viaţa creştină, Întruparea Fiului Lui Dumnezeu iluminează fiecare moment şi fiecare aspect al acesteia. Prin Întrupare, cele mai simple fapte de viaţă, fie că este vorba de a bea sau de a mânca, de a ne trezi dimineaţa sau de a ne culca, chiar faptul de a trăi, devin susceptibile de transfigurare şi îşi regăsesc în cult sensul lor profund. şi dacă este vorba de cult, este din cauza integrării icoanei în misterul liturgic, cult despre care Paul Evdokimov spune că este icoana întregii iconomii a mântuirii".

3. Schimbarea la faţă

Cheie de boltă a învăţăturii ortodoxe referitoare la vederea lui Dumnezeu, Schimbarea la faţă se găseşte în centrul icoanei. Aceasta nu este altceva decât o vedere a lui Dumnezeu făcut om şi arătarea harului îndumnezeitor în om. Prototip şi nu portret al viitoarei naturi umane transfigurate, icoana exprimă noua ordine a lumii în care oamenii şi animalele vor trăi în armonie. Am subliniat exemplul sfântului înconjurat de animale care îi ling prietenos mâinile.

Dar această transfigurare, încă viitoare, a omului întreg cuprinzând, aşa clar, şi trupul, după Sfinţii Părinţi este anunţată în transfigurarea Mântuitorului Iisus Hristos pe muntele Tabor, cunoscută la noi sub numele de „Schimbarea la faţă". Sfinţii evanghelişti ne relatează în acest sens următoarele: ,,Şi S-a schimbat la faţă înaintea lor, şi a strălucit faţa Lui ca soarele, iar veşmintele Lui s-au făcut albe ca lumina" *(Mat.* 17, 2; *c.* 1, 27— *36; Mc. 9,* 1 — 8). Această stare deiformă se pare că va fi cea la care este chemat fiecare om, dacă citim în mod atent următorul text al Evangheliei după

Sfântul Matei: „Atunci cei drepţi vor străluci ca soarele în împărăţia Tatălui lor” *(Mat.* 13, 43).

Adânc săpat în natura umană, chipul lui Dumnezeu, după ce a fost întunecat de păcatul originar este restaurat şi curăţit prin
participarea la întruparea lui Hristos, mai ales prin botez. Dar asemănarea cu Dumnezeu se obţine prin primirea Duhului Sfânt şi ea poate să fie mai mult sau mai puţin evidentă.

Omul reprezentat în icoană este copleşit de har. Prin participarea sa la viaţa divină, el sfinţeşte spaţiul, timpul, tot ceea ce îl înconjoară. Eliberat de patimi, el se înfăţişează în deplinătatea totală a naturii Sale pământeşti îndumnezeite. Îndumnezeirea sfântului se transmite, se propagă în jurul său şi, de aceea, putem vorbi şi de transfigurarea cosmosului. În calitate de reprezentare a unei lumi transfigurate, icoana trebuie să îndemne la rugăciune pe cel care o priveşte. Trebuie semnalat că, la ordodocşi, *teolog* este înainte de toate cel care are o experienţă personală a lui Dumnezeu. Întrucât refuză orice realism, icoana îl face pe privitor să ajungă la o altă viziune asupra lumii. E1 este invitat în mod personal să participe la această transfigurare. Să revenim la povestirea lui Motovjlov privind transfigurarea Sfântului Serafim din Sarov (+1833) spre a înţelege ce înseamnă transfigurarea.

— Faţa ta a devenit mai luminoasă decât soarele. Mă dor ochii...

Sfântul Serafim spuse:

— Nu-ţi fie temnă, prietene al lui Dumnezeu. Tu ai ajuns tot atât de luminos ca şi mine. Acum, tu eşti în plinătatea Duhului Sfânt, altfel nu m-ai fi putut vedea.

Această mărturie scoate în evidenţă două lucruri: lucrarea Duhului Sfânt şi lumina care însoţeşte prezenţa Sa. Iar orice icoană ne grăieşte despre energia dumnezeiască, despre lumină şi se încadrează în cultul Bisericii care cântă: „Lumina Ta străluceşte pe feţele sfinţilor”.

4. Lumina, „întuneric care-ţi ia ochii”

De ce să ne mirăm de aceasta, de vreme ce lumina este primul atribut al lui Dumnezeu? *(Ps.* 27, 1; *Is.* 60, 19—20; *Is.* 42, *6).* Icoana Naşterii arată pe Hristos ca pe o pată de lumină care alungă întunericul peşterii. Tot aşa este şi în icoana Învierii, unde silueta strălucitoare a lui Hristos apare ca un fulger în noapte. E1 este „Lumina lumii” despre care vorbeşte prologul *Evangheliei după lan* şi „Lumină spre luminarea neamurilor” *(c.* 2, 32).

Dar cele patru simboluri ale luminii — razele şi haşurile de aur *(assisto),* aureola şi veşmintele albe — în icoana Schimbării la faţă atrag în mod deosebit atenţia. Razele simbolizează soarele, haşurile simbolizează scurgerea vieţii divine (harul) spre lume. Aureola utilizată în alte tradiţii pentru scoaterea în evidenţă a capului, aminteşte la rândul ei, de sfera solară, imagine a sacrului şi a energiei duhovniceşti, care este iradiată spre lume. Cât despre albeaţa veşmintelor, ea simbolizează puritatea, nestricăciunea, într-un cuvânt, desăvârşirea.

Iluminarea omului nu este altceva decât „îndumnezeirea”*(theôsis)* de care vorbesc în mod frecvent Părinţii Bisericii. De aici vine afirmaţia marelui Sfânt Grigore Palamas (+1359), după care, a participa la energiile dumnezeieşti înseamnă a deveni tu însuţi, într-un anume fel, lumină.

Personajele din icoană pătrunse de această lumină necreată participă în mod intim la viaţa lui Dumnezeu căci, „apropiindu-se de lumină, sufletul se transformă şi el în lumină” (Sf. Vasile cel Mare).

Lumina joacă un rol primordial în natură, dar şi în toate civilizaţiile. Viaţa îi este subordonată, la fel şi fericirea. întreaga noastră existenţă se joacă pe polaritatea „zi-noapte” care exprimă foarte bine dualismul „Ying-Yang” al vechilor

chinezi. Hadesul grecesc (şeolul evreiesc) sau iadul nu este nimic altceva decât un loc întunecat unde domneşte singurătatea. Rolul luminii este atât de important, deoarece ea permite vederea celuilalt, recunoaşterea reciprocă, ce precede orice comuniune.

Spre deosebire de lumină, noaptea, simbolizează răul, moartea, materialitatea. Nu se spune, oare, că există nopţi atât de întunecate încât întunericul poate fi tăiat cu cuţitul? Materialitatea implică absenţa luminii, în timp ce o luminozitate intensă uşurează şi face străvezie realitatea înconjurătoare.

Mamă a culorilor, lumina intervine cu putere în artă. De ce să nu citäm pe marii pictori meditativi Rembrandt, La Tour, Corot, ale căror lucrări fosforescente par să ţâşnească din adâncimi! Această autoluminozitate implică totuşi o lumină iluzorie şi contrastează cu arta icoanei, unde lumina nu este nici creată, în mod artificial, nici proiectată din exterior, ci se scurge în fiinţele purificate, după cum ne aminteşte fondul aurit, simbol al luminii divine care a creat toate.

Încă din antichitate s-a creat o fizică a vederii. Teoria acesteia este simplă: ochiul şi obiectul emit fiecare lumina lui. Vederea există întrucâtva atunci când ochiul şi obiectul ating aceeaşi frecventă, sau mai bine zis, când ating aceşaşi prag. De aici rezultă un fel de comuniune între cel care vede şi ceea ce este văzut. Interesu1 acestei concepţii, desigur foarte discutabilă, vine din faptul că ea se alătură teoriilor ulterioare care afirmă că vederea transformă. În secolul a1 III-lea, filosoful Plotin descrie modul în care scapă omul din lumea materială prin lumină. Este vorba, aşadar, de lumina interioară, care nu poate fi văzută de ochii trupeşti, cerând însă o vedere cu ochii minţii. Percepută cu ochii trupeşti, lumina naturală devine întuneric prin supunerea ei faţă de materie. De aici, limbajul *a priori* tulburător al lui Dionisie Pseudo Areopagitul (sec. al VI-lea), care vorbeşte de Dumnezeu ca fiind „întuneric orbitor”. Icoana Schimbării la faţă şi Coborârii în Iad prezintă pe Hristos îmbrăcat în alb sau aur strălucind de lumină. Trupul său

proslăvit se înscrie adesea un ansamblu de trei sau patru cercuri concentrice care simbolizează această lumină dumnezeiască. Iar fiecare cerc capătă un colorit mai întunecos, pe măsură ce se avansează spre centrul albastru adesea foarte închis. Pierzându-şi luminozitatea, lumina naturală se spiritualizează, întunericul devine lumină.

Dacă omul devine ceea ce contemplă, lumina de dincolo care ţâşneşte din icoană, pătrunde în adâncul fiinţei lui. Sfântul Macarie cel Mare zice:

,,Sufletul care a fost pe deplin iluminat de frumuseţea inefabilă a slavei celei luminoase a feţei lui Hristos şi care a fost umplut de Duhul Sfânt... devine în întregime ochi, în întregime lumină, în întregime faţă (I Omilie**,** 2, P.G 451 AB)".

Holos Ophtalmos! „Numai ochi!" Acesta este îndemnul Avei Visarion, unul din Părinţii Bisericii, la începutul secolului al V-lea. Spre sfârşitul vieţii, orbind, ochii săi păreau cu toate acestea, exagerat de mari şi transparenţi. Cu puţin înainte moarte, el răspunde unui ucenic venit să-1 consulte, spunând că monahul trebuie să fie ca heruvimii şi serafimii: *numai ochi.*

Utilizarea din abundenţă a aurului pentru fondul icoanei se explică, aşadar, mai bine. Spre deosebire de culori, el nu trăieşte
din lumină pentru că el însuşi este lumină.

5. Prezenţă şi întâlnire

După Sfântul Grigore cel Mare, „icoanele sunt pentru cei neînvăţaţi ceea ce Sfânta Scriptură este pentru ştiutorii de carte *(Ep. către Serenus, episcop de Marsilia,* P.L. 77, 1027). Oricât de (frumoasă ar fi o astfel de declaraţie, luată ca atare, în afară contextul său, rămâne insuficientă, căci, dacă icoana are o valoare pastorală şi pedagogică de necontestat, ea este înainte de toate întâlnire personală", proclama Sinodul al

şaptelea ecumenic (Niceea, 787).Această expresie este explicată în felul următor de teologul rus Leonid Uspenski:

,,Harul Duhului Sfânt este cel care face să apară sfinţenia atât a persoanei reprezentate, cât şi a icoanei şi, tot prin Duhul Sfânt, se produce relaţia între credincios şi sfântul reprezentat, prin intermediul icoanei acestuia".
Serge Bulgakov, în lucrarea sa menţionată, scrie:

,,Potrivit credinţei ortodoxe, icoana este locul unei prezenţe a harului, ca o *epifanie* (arătare) a lui Hristos (a Maicii Domnului, a sfinţilor sau a altor persoane sfinte reprezentate în ea); şi aceasta, pentru a putea să ne rugăm în faţa ei..., pentru că prin icoană ni se comunică un ajutor, ca şi cum el ar proveni de la persoanele care sunt reprezentate în icoană".

Icoana sfinţeşte locul unde ea se află şi creează în credincios sentimentul unei prezenţe divine tangibile. Ea este realmente o întâlnire, pentru că a te ruga în faţa icoanei lui Hristos, înseamnă a te ruga, de fapt, în faţa Lui. După cum, în Euharistie forma pâinii şi vinului nu este Hristos, ci locul prezenţei sale reale, la fel icoana nu este Hristos, ci locul prezenţei Sale duhovniceşti.

6. Creştinul — icoana vie

„Slava lui Dumnezeu este omul", spune Talmudul, reluat in această privinţă de Sfântul Irineu. Creat „după chipul lui Dumnezeu" *(Fac.* 1, 27—28), de la început, primul om, Adam, a întunecat, prin păcat, acest chip dumnezeiesc din el. Dar întrucât noi, oamenii, am devenit cosângeni cu Hristos prin Întruparea Lui, Moartea şi Învierea ne fac „cosângeni prin har", iar voalul sfâşiat al Templului *(c.* 23, *45)* subliniază că nimic nu ne mai desparte de Dumnezeu. Cum Hristos, este chipul Tatălui, creştinul contemplă pe Mântuitor şi se

curăţeşte îşi recapătă treptat „frumuseţea cea dintâi” şi redevine icoană a lui Dumnezeu.

Adesea Sfinţii Părinţi fac distincţie între CHIPUL lui Dumnezeu şi ASEMANAREA cu Dumnezeu. Origen scrie

,,Omul a primit cinstea de a fi chip a1 lui Dumnezeu în cadrul primei creaţii, dar desăvârşirea deplină a asemănării cu Dumnezeu îi va fi dată i la sfârşitul veacurilor”.

Într-adevăr, chipul îi este dat odată cu suflarea de viaţă în timp ce asemănarea marchează scopul vieţii pământeşti. Ea este încoronarea oferită celor fericiţi în împărăţia cerească.

Spuneam mai sus că omului îi este sete de Frumuseţe. Această Frumuseţe al cărei chip el este în mod intrinsec, nu altceva decât Dumnezeu. Întreaga noastră fiinţă este orientată spre E1. Dar, dacă Dumnezeu este centrul intim al fiinţei noastre natura noastră umană şi sensul acesteia sunt condiţional măsurate de „simţul” divinului, prezent în fiinţa noastră. A afirma că moartea lui Dumnezeu aduce după sine moartea omului nu înseamnă altceva. Omul este icoană a lui Dumnezeu în măsura în care el este *mai mult om,* fericit datorită prezenţei lui Hristos.

Holos Ophtalmos! În întregime ochi! Aceasta nu implică oare, o deschidere totală faţă de ceilalţi, faţă de lume, faţă de Dumnezeu? Olivier Clement are dreptate atunci când scrie:

,,Creştinismul este religia feţelor **(...)** A fi creştin, înseamnă să descoperi, chiar în centrul absenţei şi al morţii, o faţă deschisă pentru totdeauna ca o uşă de lumină, faţa lui Hristos, iar în jurul ei, pătrunse de lumina Sa dragostea Sa, feţele păcătoşilor iertaţi, care nu mai judecă, ci primesc Evanghelia înseamnă anunţarea acestei bucurii”.

Model de sfinţenie, prezenţă, revelare a transfigurării cosmice viitoare a lumii, icoana ni se dăruieşte ca o mare carte deschisă. Trebuie să ştii să citeşti în ea pentru a învăţa să descifrezi feţele cu care te întâlneşti pe stradă şi pentru a găsi acea „mlădiţă unică” grefată pe Hristos.

Chemarea pe care ne-o face Hristos este aceea de a da o faţă celor care nu au faţă *(aprósôpos).* Această chemare este

preluată de Didim cel Orb (secolul al IV-lea) care va spune: „După ce L-ai văzut pe Dumnezeu, trebuie să vezi pe Dumnezeu în orice frate”.

La cele spuse până acum, mai adăugăm câteva cuvinte. În timpul lungilor noastre peregrinări pe Muntele Athos, am fost frapaţi de înrudirea profundă existentă între feţele reprezentate în minunatele fresce bizantine ale bisericilor şi din trapezele mănăstirilor şi feţele mai multor călugări pe care i-am întâlnit acolo. Adăpaţi din acelaşi izvor de Apă Vie, cu privirea îndreptată spre aceeaşi rază de lumină, ei strălucesc la fel.

Concluzie

Artă religioasă, iconografia este vedere şi cunoaştere a lui Dumnezeu. Nici arta, nici teologia, luate în mod separat ar putea crea o icoană. Se impune unitatea amândurora Fundamentată pe Întruparea Logosului, de care aminteşte permanent, această teologie prin bogatul ei conţinut de forme şi culori întâlneşte celelalte forme de teologie. Trăind din Tradiţie icoana permite revenirea la origini. Şi, în timp ce decadenţa spirituală a fost legată altădată de declinul ei rapid, reânnoirea actuală înregistrată ici şi colo îi este adesea foarte îndatorată.

Omenirea se află actualmente la o răscruce a istoriei, unde o nouă cultură în gestaţie se zbate în durerile naşterii. Epoca (noastră, profund antropocentrică, bate toate recordurile atunci când este vorba de numărul de organizaţii legate de promovarea de salvgardarea drepturilor omului şi de bunăstarea sa. Şi, totuşi chiar aceste drepturi sunt în frecare zi batjocorite în majoritatea ţărilor de pe glob, în timp ce problemele de supravieţuire, atât a omului, cât şi a mediului său ambiant, se pun cu o acuitate fără egal. Iar, icoana descoperă o lume de frumuseţe, de armonie şi de pace în care omul şi cosmosul regăsesc starea lor edenică. Unei arte şi unei lumi adesea închise asupra lor înseşi, imanenţei-închisoare ea

îi substituie transcendenţa, deschiderea spre viaţa de apoi, singura ieşire spre fericirea tuturor. În mod constant, icoana rememorează, într-adevăr, finalitatea existenţei umane: a deveni
ochi, înseamnă a dezvolta vederea interioară pe care o alimentează lumina Duhului Sfânt ce transfigurează totul. Şi dacă icoana îşi găseşte principiul ei constructiv în lumina transfigurării lui Hristos, ea invită interlocutorul său să răsfrângă această transfigurare în lume prin primirea Duhului Sfânt care este, după Sfântul Serafim din Sarov, însuşi scopul vieţii creştine.

Faptele Apostolilor relatează că Sfântul Pavel a fost şocat la vederea atâtor idoli în oraşul Atena. Cu toate acestea, el a fost
mirat şi fericit să descopere un altar pe care era scris:
„Dumnezeului necunoscut” *(F. p.* 17, 23). Oare, nu pe acest Dumnezeu necunoscut îl caută arta în abundenţa ei de umbre şi lumină? Desigur, trebuie să redobândim o vedere curată, să ne eliberăm de „cataracta” pe care o reprezintă un materialism excesiv, tot atâţia idoli care-1 ţin pe om prizonier. Arta reflectă, într-adevăr, viaţa!

Icoana ne îndeamnă cu modestie să-1 împăcăm pe om cu Dumnezeu, să-1 ajutăm să-şi regăsească, apoi să-şi dezvolte vederea spirituală.

Evenimente cu consecinţe importante au vrut ca cele două leagăne ale icoanei, Bizanţul şi Rusia, să scape cu totul sau în parte creştinătăţii care le datorează atât de mult. Plin de transcendenţă, islamul îşi fundamentează iconoclasmul pe necunoaşterea Întrupării Fiului lui Dumnezeu. În ceea ce priveşte Rusia, întărită prin rugăciunea şi sângele atâtor martiri, fie ca ea să-şi regăsească echilibrul prin unirea tuturor în respectul pentru oameni, aşa cum sugerează icoana Sfintei Treimi a lui Rubljov.

Imprimată profund în conştiinţa poporului rus, icoana nu poate decât să reapară într-o zi cu o vigoare nouă, aşa cum

lasă să se întrevadă numeroasele semne percepute în ultimii ani.

Icoana îl însoţeşte pe creştinul ortodox de la leagăn până la mormânt Închisă într-un muzeu, icoana nu mai trăieşte, căci **e**a nu mai răspunde funcţiei ei primordiale. Dezrădăcinată, redusă la nivelul unui obiect de artă, icoana păstrează, cu toate acestea (cel puţin aşa credem noi) energii duhovniceşti acumulate de-a lungul secolelor prin generaţiile de credincioşi care s-au rugat în faţa ei. Atunci, îndrăgită pentru vechimea şi frumuseţea ei ea dă mărturie în tăcere despre o lume transfigurată.

Trebuie să fim prudenţi faţă de reproducerea icoanelor pe hârtie sau prin alte procedee industriale. Dacă există, desigur, foarte bune copii lipite pe un suport de lemn masiv (nu placă aglomerată), producţii ale unui artizanat în general monastic; adesea prea multe copii ieftine lipsesc icoana tocmai de ceea ce-i este esenţial. Am arătat mai sus cât de importante sunt materia suportului şi ingredientele. Acelaşi lucru se poate spune şi despre culori, despre lumină, tot atâtea elemente pe care hârtia nu le poate reda.

Cum să nu ne neliniştim când aflăm că ici-colo cursuri organizate propun neofiţilor realizarea unei icoane într-un foarte scurt interval de timp? Şi câţi nu se mulţumesc cu o învăţătură rudimentară pentru a zbura cu propriile lor aripi, în timp ce o ucenicie autentică cere o muncă susţinută de-a lungul mai multor ani înainte ca cineva să îndrăznească a pretinde titlul de iconograf? Patrimoniu al Bisericii nedespărţite, icoana ne-a fost transmisă după schismă şi până astăzi de către Biserica Ortodoxă a cărei *imagine liturgică* este. Eterodocşii dornici să refacă legătura cu această artă, să încerce să se pătrundă de această trăire liturgică, fără de care, ei vor denatura cu siguranţă icoana, care, ruptă de rădăcinile ei, va ceda locul foarte repede unui tablou religios — în sensul catolic al cuvântului — ceea ce în realitate, nu este icoana. Cum să nu regretăm, de asemenea, acea tendinţă pe care o au unele persoane, desigur bine intenţionate, de a îndemna copiii

să picteze icoane? Abia descoperită, icoana este astfel rău cunoscută şi redusă la nivelul unei imagini pioase, fiind despărţită de aspectul ei sacru.

Practica acestei picturi cere, şi repetăm această idee, talent şi viaţă duhovnicească intensă, trăită în sânul Bisericii, hrănită ea însăşi de Tradiţie. Adevăratul iconograf este într-adevăr teolog prin imagine. Şi iconografia este un limbaj care, ca să spunem adevărul, implică credinţă.

În prelungirea pierderii unităţii ei, schiţate în secolul al XVII-lea, în secolul al XIX-lea, icoana s-a îndepărtat de canonicitate, de osmoza cu marea tradiţie, ceea ce explică prezenţa imaginilor ne-iconice în numeroase biserici ortodoxe, în ciuda sprijinului nedezminţit acordat icoanei, recunoscută ca fiind primordială. Forţând puţin nota, nu trebuie să fim de acord că în faţa unui Occident creştin „dezorientat" care-şi caută drum la nivelul imaginii sacre şi redescoperă cu entuziasm icoana — chiar dacă uneori, o facem cu stângăcie, din cauza unei prea mari separări — Orientul ortodox contaminat de arta izvorâtă din Renaştere, dar din fericire menţinându-se în perenitatea trăirii sale liturgice, la rândul său, trebuie să se reorienteze printr-o iconografie reînnoită, în legătură cu marea tradiţie, în dependenţă de Duhul Sfânt.

Curentul actua1 de reânnoire iconografică ne bucură. Datorat mai cu seamă emigraţiei ruse în Franţa ca de pildă Grigore Krug (+1969) şi Leonid Uspensky (+1987), care au marcat această generaţie, el se înscrie în Grecia în filiera lui Fotios Kontoglou (+ 1965), căruia îi revine meritul de a fi reânviat tradiţia bizantină şi care a lăsat urmaşilor săi un manual foarte detaliat pentru uzul iconografilor. Creatori ai acestei arte şi, prin urmare, deţinători ai harismei oricărui iniţiator, grecii (şi aceasta în ciuda mărfii de calitate proastă oferită străinilor), ne pare că astăzi dau dovadă de un mai mare dinamism decât ruşii care sunt totuşi în plin proces de întoarcere la izvoare. Nu este mai puţin adevărat că cele mai frumoase icoane care se află în circulaţie în ţările noastre provin în mare parte din Rusia care, ca o ironie a soartei dată

fiind situaţia ei actuală, evanghelizează în felul său un Occident subalimentat din punct de vedere spiritual.

În dialogul frăţesc inaugurat între creştini, icoana reprezintă un loc privilegiat de întâlnire, un ferment real în vederea unităţii. Trebuie numai ca ea să fie descoperită sau re-descoperită după criteriile enunţate aici, adică în puritatea ei în care se exprimă adevărurile profunde ale credinţei.

ĂTENA — Muzeul Benaki, Muzeul Bizantin — **ATHOS** (Sfântul Munte): mai ales următoarele mănăstiri: Hilandar, Marea Lavră, Iviron, Stavronikita, Vatopediu şi Dohiariu — BARDEJOV (Slovacia): Sarisske Muzeum. — BELGRAD: Muzeul Naţional, Muzeul Bisericii Ortodoxe Sârbe.
— BUCUREŞTI: Muzeul de Artă. — CONSTANTINOPOL: Patriarhia Ecumenică. — CRACOVIA: Muzeul Naţional. — DECANI (Serbia):
mănăstire. **—** HERAKLION (Creta): Sfânta Ecaterina. — **IERUSALIM:**
Patriarhia Greacă Ortodoxă. — KIEV: Muzeul **de** Artă Rusă şi catedrala Sfânta Sofia. — KYRENIA (Cipru): Palatul mitropolitan. — KOLLIKEN (Elveţia):
colecţia particulară a doctorului Siegfried Amberg-Herzog. — LENINGRAD:
Muzeul National Rus. — LONDRA: Victoria and Albert Museum. —METEORA (Grecia): cele cinci mănăstiri deschise publicului, dar mai ales, Mănăstirea Schimbării Ia fată. — MOSCOVA: Ga1eriile Tretiakov, Muzeul Andrei Rubliov, Muzeul Kremlinului ~i catedralele Bunei Vestiri, a Adormirii Maicii Domnuluj şi a Sfântului Mihail, Muzeul Naţiona1 de Istorie, Muzeul de Artă Puşkin. — NIKOSIA: colecţia din Faneromeni. — **NOVGOROD: Biserica** Schimbării la Faţă, Muzeul de Arhitectură şi al Monumentelor vechi. —OHRIDA (Macedonia) bisericile Sfânta Sofia şi Sfântul Clement. — PARIS:

Muzeul Luvru. — **PATMOS:** Mănăstirea Sfântul **Ioan.** — Ravenna: muzeul.
— RECKLINGHAUSEN (Germania): **Muzeul de** Icoane. — RODOS: **Pa1atu1** mitropolitan. **—** ROMA: Pinacoteca Vaticanului şi Muzeul din Latran. — SINAI:
Mănăstirea Sfânta Ecaterina. — SKOPLJE (Macedonia): Galeriile de Arte Frumoase. — **SOFIA: cripta de la catedra1a Alexandru Nevsky şi Galeriile Naţionale, — STOCKHOLM: Muzeul Naţional. — TBILISSI (Georgia):**
Muzeul de Arte Frumoase. — **VENEfIA: Institutul Grecesc şi Biserica Sfântul Gheorghe, a grecilor.** — **ZAGREB: catedrala** şi Muzeu1 de Artă **şi al vechilor monumente.**

Cuprins

PREFAŢA----------5
INTRODUCERE----------7
I. TEMEIURI----------13
1. Originea şi dezvoltarea icoanei----------13
2. Baza biblică şi dogmatică----------26
3. Locul icoanei în Biserica Orientului----------32
4.Scurt comentariu asupra icoanelor praznicelor împărăteşti--------.38
11. STUDIUL ICOANEI PROPRIU.ZISE----------45
1. Canoanele icoanei şi scopul lor----------47
2. Evoluţia diferenţiată a artei sacre în Orient şi Occident----------52
3. O deosebire fundamentală: icoana, teologie a prezenţei----------56
4. Date generale cu privire la icoană----------59
111. ANALIZA CÂTORVA ICOANE ----------87
1. Icoana Maicii Domnului----------87
2. Icoana Pantocratorului şi Deisis----------90

3. Icoana Răstignirii----------93
4. Icoana Învierii sau a Coborârii în Iad----------96
IV. ELEMENTE DE TEOLOGIE A ICOANEI----------100
1. Icoana, chip curăţitor ----------
100. 2.
Întruparea----------103
3. Schimbarea la faţă----------104
4. Lumina, „întuneric care-ţi ia ochii”----------
106
5. Prezenţă şi întâlnire----------108
6. Creştinul — icoană vie----------109
CONCLUZIE----------112
BIBLIOGRAFIE SUMARĂ ----------_